Gaston Bachelard

pămîntul și reveriile voinței



UNIVERS

studii

Colecția STUDII

Studii asupra imaginarului și fantasticului

Coperta: DONE STAN
Redactor: DIANA BOLCU

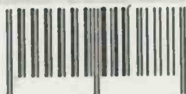
Volum apărut cu sprijinul
Ministerului Afacerilor Externe din Franţa
şi al
Ministerului Culturii din România.

GASTON BACHELARD
La Terre et les Rêveries de la Volonté

Gaston Bachelard

PĂMÎNTUL ȘI REVERIILE VOINȚEI

Traducere de IRINA MAVRODIN





EDITURA UNIVERS

București, 1998

ISBN 973-34-0535-3

PREFAȚĂ PENTRU DOUĂ CĂRȚI

Imaginația materială și imaginația vorbită

„Orice simbol are o carne,
orice vis o realitate."

(O. MILOSZ, *Inițierea în iubire*, p. 81)

I

Iată, în două cărți, cea de-a patra lucrare pe care o consacrăm imaginației materiei, imaginației celor patru elemente materiale pe care filosofia și științele antice continuate de alchimie le-au așezat la temelia tuturor lucrurilor. Rînd pe rînd, în cărțile noastre anterioare, am încercat să clasificăm și să aprofundăm imaginile *focului*, ale *apei*, ale *aerului*. Mai rămînea să studiem imaginile *pămîntului*.

Aceste imagini ale materiei *terestre* ni se oferă din abundență într-o lume de metal și de piatră, de lemn și de rășini; ele sînt stabilite și liniștite; le avem sub ochii noștri; le simțim în mîna noastră; ele trezesc în noi bucurii musculare, de îndată ce căpătăm pofta de a le lucra. Pare așadar că obligația de a ilustra, prin imagini, filosofia celor patru elemente este ușoară. Pare că putem – trecînd de la experiențele pozitive la experiențele estetice – să arătăm prin nenumărate exemple interesul pasionat al reveriei pentru *solidele frumoase* care „pozează" la nesfîrșit în fața ochilor noștri, pentru *frumoasele materii* care ascultă cu fidelitate de efortul creator al degetelor noastre. Și totuși, o dată cu imaginile materializate ale imaginației „terestre", încep, pentru tezele noastre asupra imaginației materiale și a imaginației dinamice, dificultăți și paradoxuri fără de număr.

Într-adevăr, în fața spectacolului focului, al apei, al cerului, reveria care *caută* substanța sub aspecte efemere nu era nici într-un fel blocată de realitate. Eram cu adevărat în fața unei probleme a *imaginației*; era vorba tocmai de a *visa* la o substanță profundă pentru focul atît de viu și de colorat; era vorba de a imobiliza, în fața unei ape curgătoare, substanța acestei fluidități; în sfîrșit, trebuia, în fața tuturor sfaturilor de imponderabilitate pe care ni le dau brizele și zborurile, să imaginăm în noi înșine substanța acestei imponderabilități, însăși substanța libertății aeriene. Pe scurt, materii fără îndoială reale, dar inconsistente și mobile, cereau să fie imaginate în profunzime, într-o intimitate a

substanței și a forței. Dar o dată cu substanța pămîntului, materia aduce cu sine atîtea experiențe pozitive, forma este atît de sesizabilă, atît de evidentă, atît de reală, încît nu vedem cum putem da un trup unor reverii privitoare la intimitatea materiei. După cum spune Baudelaire: „Cu cît materia este, în aparență, mai pozitivă și mai solidă, cu atît munca imaginației este mai subtilă și mai trudnică“[1].

În fapt, cu imaginația materiei *terestre*, îndelunga noastră dezbatere asupra funcției imaginii se însuflețește, și de data asta adversarul nostru are nenumărate argumente, iar teza sa pare imbatabilă: pentru filosoful realist, ca și pentru cei mai mulți dintre psihologi, *perceperea* imaginilor este cea care determină procesele imaginației. Pentru ei, lucrurile sînt mai întîi văzute și doar apoi imaginate; combinăm cu imaginația fragmente ale realului perceput, amintiri ale realului trăit, dar nu putem ajunge la dominația unei imaginații funciar creatoare. Pentru a combina din plin, trebuie să fi văzut mult. Sfatul de a *vedea bine*, care se află la baza culturii realiste, domină fără dificultate paradoxalul nostru sfat de a *visa bine*, de a visa rămînînd fidel onirismului arhetipurilor care sînt înrădăcinate în inconștientul uman.

În lucrarea de față vom combate această doctrină netă și clară și vom încerca, pe terenul care ne este cel mai defavorabil, să stabilim o teză care afirmă caracterul primordial, caracterul psihic fundamental al imaginației creatoare. Altfel spus, pentru noi, imaginea percepută și imaginea creată sînt două instanțe psihice foarte diferite și ne-ar trebui un cuvînt special ca să desemnăm *imaginea imaginată.* Tot ceea ce se spune în manuale despre imaginația reproducătoare trebuie să fie pus pe seama percepției și a memoriei. Imaginația creatoare are cu totul alte funcții decît imaginația reproducătoare. Ei îi aparține acea *funcție a irealului* care este psihic la fel de utilă ca și *funcția realului*, atît de des evocată de psihologi pentru a caracteriza adaptarea unui spirit la o realitate marcată de valorile sociale. Tocmai această funcție a irealului va regăsi valorile singurătății. Comuna reverie este unul dintre aspectele ei cele mai simple. Dar vom avea multe alte exemple cu privire la activitatea sa, dacă vrem să urmăm imaginația imaginantă în căutarea sa de imagini imaginate.

Fiindcă reveria este totdeauna privită ca destindere, sînt ignorate acele vise cu acțiune precisă pe care le vom desemna ca

---

[1] BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, p. 317.

fiind *reverii ale voinței*. Și cînd realul este aici, în deplina lui forță, în deplina-i materie terestră, putem crede cu ușurință că *funcția realului* înlătură *funcția irealului*. Uităm atunci de pulsiunile inconștiente, de forțele onirice care se răspîndesc întruna în viața conștientă. Va trebui așadar să ne sporim atenția, dacă vrem să descoperim activitatea prospectivă a imaginilor, dacă vrem să situăm imaginea înainte chiar și de percepție, ca pe o aventură a percepției.

II

Pentru noi, dezbaterea pe care vrem să o angajăm cu privire la caracterul primordial al imaginii este decisivă, căci noi legăm viața proprie a imaginilor de arhetipurile a căror activitate a fost arătată de psihanaliză. Imaginile imaginate sînt mai curînd sublimări ale arhetipurilor decît reproduceri ale realității. Și cum sublimarea este dinamismul cel mai normal al psihismului, vom putea arăta că imaginile izvorăsc din psihicul uman. Vom spune așadar împreună cu Novalis[1]: „Din imaginația producătoare trebuie deduse toate facultățile, toate activitățile lumii lăuntrice și exterioare"[2]. Cum s-ar putea spune mai bine că imaginea are o dublă realitate: o realitate psihică și o realitate fizică? Prin imagine, ființa care imaginează și ființa imaginată se află în cea mai mare apropiere. Psihismul uman se formulează la începuturi în imagini. Citind cugetarea lui Novalis, cugetare care este o dominantă a *idealismului magic*, Spenlé amintește[3] că Novalis dorea ca Fichte să fi întemeiat o „Fantastică transcendentală". Atunci imaginația și-ar avea metafizica sa.

Nu vom aborda lucrurile de la un nivel atît de înalt și ne va fi de ajuns să găsim în imagini elementele unui metapsihism. Către aceasta tind, ni se pare, frumoasele lucrări ale lui C. G. Jung, care descoperă, de exemplu, în imaginile alchimiei, acțiunea arhetipurilor inconștientului. În acest domeniu, vom avea numeroase

---

1 NOVALIS, *Schriften*, II, p. 365.

2 Cf. Henry WAUGHAN, *Hermetical Work*, ed. 1914, vol. II, p. 574: „Imagination is a star excited in the firmament of man by some externall Object".

3 SPENLÉ, *Thèse*, p. 147.

exemple de imagini care devin idei. Vom putea așadar să cercetăm întreaga regiune psihică situată între pulsiunile inconștiente și primele imagini care urcă la suprafață în conștiință. Vom vedea atunci că procesul de sublimare întîlnită în psihanaliză este un proces psihic fundamental. Prin sublimare se dezvoltă valori estetice care ne vor apărea ca fiind valori indispensabile activității psihice normale.

III

Dar de vreme ce sîntem pe cale să ne limităm subiectul, să spunem și de ce, în cărțile noastre despre imaginație, ne mărginim la a lua în considerare doar imaginația literară.

Primul motiv ține de competență. Noi nu vizăm decît o singură competență: cea a lecturii. Nu sîntem decît un cititor, cineva care citește. Și ne petrecem ore întregi și zile întregi citind încet cărți *rînd cu rînd*, rezistînd cît mai mult caracterului antrenant al povestirii (adică părții pe deplin conștiente a cărților), pentru a fi siguri că ne instalăm în imaginile noi, în imaginile care reînnoiesc arhetipurile inconștiente.

Căci această *noutate* este, evident, semnul puterii creatoare a imaginației. O imagine literară imitată își pierde puterea de a însufleți. Literatura trebuie să ne surprindă. Desigur, imaginile literare pot exploata imagini fundamentale – și în general munca noastră constă în a clasifica aceste imagini fundamentale –, dar fiecare dintre imaginile care se nasc sub condeiul unui scriitor trebuie să-și aibă diferențiala sa de noutate. O imagine literară spune ceea ce nu va fi niciodată imaginat de două ori. Putem avea un oarecare merit cînd copiem un tablou. Dar nu avem nici unul cînd repetăm o imagine literară.

Funcția literaturii și a poeziei este de a reanima un limbaj, creînd noi imagini. Jacobi scrie: „A filosofa înseamnă întotdeauna a descoperi originile limbajului", iar Unamuno desemnează explicit acțiunea unui metapsihism la originea limbajului: „Cît preaplin de filosofie inconștientă în cutele limbajului! Viitorul va încerca să întinerească metafizica prin metalingvistică, care este o adevărată metalogică"[1]. Or, orice nouă imagine literară este un text

1 UNAMUNO, *L'Essence de l'Espagne*, trad. fr., p. 96.

original al limbajului. Pentru a-i simți acțiunea, nu trebuie să ai cunoștințele unui lingvist. Imaginea literară ne dăruiește experiența unei creații de limbaj. Dacă examinăm o imagine literară cu o *conștiință de limbaj*, primim de la ea un dinamism psihic nou. Am crezut așadar că avem posibilitatea să descoperim în simpla cercetare a imaginilor literare o eminentă acțiune a imaginației.

Or, sîntem într-un secol al imaginii. În bine și în rău, sîntem supuși mai mult decît niciodată acțiunii imaginii. Și dacă vrem să considerăm imaginea în efortul ei literar, în efortul ei de a pune în prim-plan isprăvile lingvistice ale expresiei, vom aprecia poate mai bine elanul literar ce caracterizează timpurile moderne. Se pare că există zone în care literatura se revelează ca o *explozie a limbajului*. Chimiștii prevăd o explozie cînd probabilitatea de ramificare devine mai mare decît probabilitatea de terminare. Or, în elanul și strălucirea imaginilor literare, ramificațiile se multiplică; cuvintele nu mai sînt simpli termeni. Ele nu termină gînduri; ele poartă viitorul imaginii. Poezia ramifică sensul cuvîntului, înconjurîndu-l cu o atmosferă plină de imagini. S-a arătat că cele mai multe rime ale lui Victor Hugo dădeau naștere unor imagini; între două cuvinte care rimează există un fel de obligație de a crea metaforă: astfel imaginile se asociază doar datorită sonorității cuvintelor. Într-o poezie mai eliberată, ca aceea a suprarealismului, limbajul este în plină ramificare. Atunci poemul este un ciorchine de imagini.

Dar vom avea prilejul să dăm în această lucrare numeroase exemple de imagini care proiectează spiritul în mai multe direcții, grupează diferite elemente inconștiente, realizează suprapuneri de sens în așa fel încît imaginația literară își are și ea „subînțelesurile“ sale. În aceste observații preliminare vrem să arătăm că expresia literară are o viață autonomă și că imaginația literară nu este o imaginație aflată în poziția a doua, adică venind după imaginile vizuale înregistrate de percepție. Ne-am propus așadar drept obiectiv foarte precis să ne limităm lucrările asupra imaginației la faptul de a nu lua în considerare decît imaginația literară.

Mai mult, cînd vom putea merge pînă la capătul paradoxului nostru, vom recunoaște că limbajul se află la postul de comandă al imaginației. Vom acorda o mare atenție, mai ales în prima noastră lucrare, *muncii vorbite*. Vom cerceta imaginile muncii, reveriile voinței umane, onirismul care însoțește îndeletnicirile materiale. Vom arăta că limbajul poetic, atunci cînd traduce imaginile materiale, este o adevărată incantație de energie.

Firește, în proiectele noastre nu intră și acela de a izola facultățile psihice. Dimpotrivă, vom arăta că imaginația și voința, care, într-o viziune elementară, ar putea trece drept antitetice, sînt în fond strîns legate între ele. Nu vrei cu adevărat decît ceea ce imaginezi din belșug, decît ceea ce învălui în frumuseți proiectate. Astfel, travaliul energic al materiilor dure și al pastelor malaxate cu răbdare se însuflețește datorită frumuseților *făgăduite*. Vedem cum apare astfel un pancalism activ, un pancalism care trebuie să făgăduiască, trebuie să proiecteze frumosul dincolo de util; așadar un pancalism care trebuie să *vorbească*.

Există o foarte mare diferență între o imagine literară care descrie o frumusețe realizată, o frumusețe care și-a găsit forma deplină, și o imagine literară care lucrează în misterul materiei și care vrea mai mult să sugereze decît să descrie. De aceea poziția noastră particulară, în ciuda limitărilor ei, oferă multe avantaje. Lăsăm altora grija de a studia frumusețea formelor; noi vrem să ne consacrăm eforturile pentru a determina frumusețea intimă a materiilor, masei lor de atracții ascunse, întregului spațiu afectiv concentrat în interiorul lucrurilor. Sînt tot atîtea pretenții care nu pot avea o valoare decît ca acte de limbaj, punînd în mișcare *convingeri poetice*. Obiectele vor fi așadar pentru noi centre de poeme. Materia va fi deci pentru noi intimitatea energiei celui care trudește. Obiectele pămîntului ne redau ecoul făgăduielii noastre de energie. De îndată ce îi redăm întregul onirism, travaliul materiei trezește în noi un narcisism al curajului.

Dar în această prefață am vrut doar să ne precizăm filosofic subiectul și să înscriem cele două noi cărți ale noastre în suita *Eseurilor* – pe care le publicăm de cîțiva ani – asupra imaginației materiei. Eseuri care ar trebui să se constituie treptat în elementele unei filosofii ale imaginii literare. Asemenea încercări nu pot fi judecate decît luîndu-se în considerare detaliul argumentelor și abundența punctelor de vedere. Vom arăta așadar pe scurt care sînt diferitele capitole ale celor două noi *Eseuri*, încercînd să arătăm ce le leagă.

IV

Ne-am hotărît să ne împărțim cercetarea în două cărți, pentru că în desfășurarea ei am recunoscut urma destul de netă a două

mişcări arătate limpede de psihanaliză: extravertirea şi introvertirea, astfel încît în prima carte imaginaţia apare mai curînd ca extravertită, iar în a doua carte ca introvertită. În prima lucrare vom urmări mai ales reveriile active care ne invită să acţionăm asupra materiei. În cea de a doua, reveria va curge de-a lungul unei pante mai obişnuite; ea va urma *involuţia* care ne duce pînă la primele refugii, care valorizează toate imaginile intimităţii. În mare, vom avea aşadar dipticul muncii şi al odihnei.

Dar abia am făcut această netă distincţie că şi trebuie să ne amintim că reveriile de introvertire şi reveriile de extravertire sînt rareori izolate. În cele din urmă, toate imaginile se dezvoltă între cei doi poli, ele trăiesc dialectic din seducţiile universului şi din certitudinile intimităţii. Vom face aşadar o operă factice dacă nu vom conferi imaginilor dubla lor mişcare de extravertire şi de introvertire, dacă nu vom pune în evidenţă ambivalenţa lor. Fiecare imagine, în orice parte a ei am studia-o, va trebui aşadar să-şi capete toate valorile. Imaginile cele mai frumoase sînt adeseori focare de ambivalenţă.

V

Să vedem deci suita de studii reunite sub titlul: *Reveriile voinţei*.

Într-un prim capitol, am vrut să prezentăm, într-un mod fără îndoială cam prea sistematic, dialectica materiei *dure* şi cea a materiei *moi*, dialectică ce controlează toate imaginile materiei terestre. Într-adevăr, *pămîntul*, spre deosebire de celelalte trei elemente, are ca primă caracteristică o *rezistenţă*. Celelalte elemente pot fi *ostile*, dar ele nu sînt *totdeauna* ostile. Pentru a le cunoaşte pe de-a-ntregul, trebuie să le visăm într-o ambivalenţă de blîndeţe şi de răutate. Dimpotrivă, rezistenţa materiei terestre este imediată şi constantă. Ea este pe dată partenerul obiectiv şi sincer al voinţei noastre. Pentru a clasifica voinţele, nimic nu oferă criterii mai limpezi decît materiile lucrate de mîna omului. Am încercat aşadar să caracterizăm, în pragul studiului nostru, *lumea rezistentă*.

Dintre cele patru capitole care urmează, două sînt consacrate muncii și imaginilor materiilor dure, două imaginilor pastei și materiilor moi. Am ezitat îndelung cu privire la ordinea celor două perechi de capitole. Imaginația materiei înclină să vadă în pastă materia primordială, *prima materies*. Și de îndată ce este evocată o primordialitate, visului îi sînt deschise nenumărate căi. De exemplu, Fabre d'Olivet scrie: „Litera M, situată la începutul cuvintelor, zugrăvește tot ceea ce este local și plastic"[1]. Mîna, Materia, Mama, Marea ar avea astfel inițiala plasticității. Nu am vrut să cercetăm de îndată asemenea reverii ale primordialității și am luat mai întîi în considerare imaginația energiei, imaginație care se formează în chip mai firesc în bătăliile muncii împotriva materiei dure. Abordînd pe dată dialectica Imaginației și a Voinței, pregătim posibilitățile unei sinteze între imaginația materiilor și imaginația forțelor. Ne-am hotărît așadar să începem cu imaginile durității. De altfel, dacă ar trebui să spunem totul despre o alegere netă între imaginile *moliciunii* și cele ale *durității*, ar trebui să facem prea multe confidențe asupra propriei noastre vieți intime.

Între cei doi poli ai imaginației materiilor dure și materiilor moi, ni se oferea o sinteză prin *materia forjată*. Aveam astfel prilejul să arătăm valorile dinamice ale unei *meserii complete* din punctul de vedere al imaginației materiale, de vreme ce ea folosește cele patru elemente, ale unei meserii eroice, care îi dăruiește omului puteri de demiurg. Am consacrat un lung capitol imaginilor forjării; ele controlează un dinamism masculin care marchează profund inconștientul. Acest capitol slujește drept concluzie primei părți a cărții, unde sînt strîns îmbinate caracteristicile imaginației, ale materiei și cele ale imaginației forțelor.

Cea de a doua parte a primei cărți se ocupă de imagini în care ființa care imaginează se angajează mai puțin. În legătură cu anumite imagini literare ale Stîncii și ale Pietrificării tratate în capitolele VII și VIII, am putea chiar nota un refuz de a participa: *formele* stîncii se imaginează la distanță, prin recul. Dar visul materiilor nu se mulțumește cu contemplarea din depărtare. Visele

---

[1] Fabre D'OLIVET, *La langue hébraïque restituée*, Paris, 1932, vol. II, p. 75. Un alt arheolog al alfabetului spune că litera M reprezintă valurile mării. Această părere, alăturată celei a lui Fabre d'Olivet, ne arată dualitatea unei imaginații a formei și a unei imaginații a materiei.

cu pietre caută forțe intime. Visătorul pune stăpînire pe aceste forțe, și, cînd le domină cu adevărat, simte cum prinde viață în el o reverie a voinței de putere pe care am prezentat-o ca pe un adevărat complex al Meduzei. De la aceste vise ale pietrei, totdeauna oarecum masive, totdeauna mai mult sau mai puțin legate de formele exterioare, am trecut la cercetarea imaginilor metalismului. Am arătat că intuițiile vitaliste, care au jucat un rol atît de mare în alchimie, sînt normal active în imaginația omenească și că efectul lor poate fi găsit în numeroase imagini literare privitoare la minerale.

Am făcut aceeași demonstrație, în două mici capitole, pentru visul substanțelor cristaline și pentru imaginile perlei. În reveriile privitoare la aceste materii nu-i greu să arăți valorizarea imaginară a pietrelor prețioase. Polivalența valorii este aici fără margini. Bijuteria este o monstruozitate psihologică a valorizării. Ne-am limitat să-i punem în evidență valorile imaginare formate de imaginația materială.

Cea de a treia parte a primei cărți nu are decît un capitol. Tratăm aici despre o psihologie a greutății. Este o problemă care trebuie tratată de două ori: întîi în psihologia aeriană, ca temă a zborului, apoi în psihologia terestră, ca temă a căderii. Dar aceste două teme, logic atît de contrarii, sînt legate între ele în imagini, și tot astfel cum am vorbit despre cădere în cartea noastră *Aerul și visele*, tot așa va trebui, în cartea de față, consacrată imaginilor dinamice ale imaginației terestre, să vorbim despre forțele de redresare.

Oricum, un eseu asupra imaginației forțelor își găsește concluzia normală într-o imagine a luptelor omului împotriva greutății, în activitatea unui complex pe care l-am numit complexul lui Atlas.

VI

Al doilea volum, prin care trebuie să se încheie studiile noastre asupra imaginației pămîntului, are ca titlu: *Pămîntul și reveriile odihnei* și ca subtitlu: *Eseu despre imaginile intimității.*

În primul capitol, am reunit și clasificat imaginile, mereu reînnoite, pe care vrem să ni le facem despre interiorul lucrurilor. În aceste imagini, imaginația se consacră în întregime activității ei de depășire. Ea vrea să vadă invizibilul, să pipăie textura substanțelor. Ea valorizează extracte, tincturi. Ea merge pînă în *adîncul* lucrurilor, ca și cum ar trebui să găsească acolo, într-o imagine finală, odihna celui care imaginează.

Am crezut că este util să facem apoi cîteva observații asupra *intimității certate*. Al doilea capitol se prezintă deci ca o dialectică a celui dintîi. Sîntem mirați adeseori că, sub o suprafață liniștită, descoperim o materie zbuciumată. Odihna și zbuciumul își au astfel adeseori imaginile juxtapuse.

Pe o asemenea dialectică ne-am dezvoltat cel de al treilea capitol, privitor la imaginația calităților substanțiale. Această imaginație a calităților ni se pare a fi inseparabilă de o adevărată tonalizare a subiectului care imaginează. Întîlnim astfel multe teme pe care le-am întîlnit și în reveriile voinței. De fapt, în imaginația calităților, subiectul *vrea* să surprindă, cu pretenții de fin și lacom cunoscător, fondul substanțelor, și totodată el trăiește în dialectica nuanțelor.

În a doua parte, am studiat, în trei capitole, marile imagini ale refugiului: casa, pîntecele, grota. Am găsit totodată prilejul să înfățișăm, sub o formă simplă, legea izomorfismului imaginilor profunzimii. Un psihanalist va dovedi ușor că acest izomorfism provine din una și aceeași tendință inconștientă: întoarcerea la mamă. Dar un asemenea diagnostic dăunează valorii proprii a imaginilor. Ni s-a părut că cele trei itinerarii ale întoarcerii la mama trebuiau studiate separat. Nu vom putea explica dezvoltarea psihismului în imagini multiple, abundente, mereu reînnoite, reducîndu-l la tendințele lui profunde.

După ce am vorbit despre imaginile literare ale grotei, am cercetat un strat inconștient mai profund, mai puțin bogat în imagini. Sub titlul *Labirintul*, am studiat vise mai tulburi, mai întortocheate, mai puțin liniștite, care introduc o dialectică în visul refugiilor mai spațioase. Visele grotei și visele labirintului sînt în multe privințe contrarii. Grota este un loc de odihnă. Labirintul îl pune din nou în mișcare pe visător.

Într-o a treia și ultimă parte, am grupat trei mici studii care propun trei exemple cu privire la ceea ce ar putea fi o enciclopedie a imaginilor. Primele două studii asupra *șarpelui* și asupra *rădăcinii* pot fi, de altfel, asociate cu dinamismul coșmarului labirintic. Prin șarpe – labirint animal, prin rădăcină – labirint vegetal, am regăsit toate imaginile dinamice ale mișcării răsucite. Solidaritatea dintre aceste studii consacrate celor două ființe *terestre* și studiile dezvoltate în *Pămîntul și reveriile voinței* devine astfel evidentă.

Ultimul capitol, intitulat *Vinul și vița de vie la alchimiști*, tinde să arate ce este o reverie concretă, o reverie care concretizează valorile cele mai diverse. Reveria esențelor ar putea, firește, să ofere tema a numeroase monografii. Înfățișînd schița unei asemenea monografii, am vrut să dovedim că imaginația nu este în mod necesar o activitate vagabondă, ci că ea își găsește, dimpotrivă, întreaga putere cînd se concentrează asupra unei imagini privilegiate.

VII

Înainte de a termina cu aceste observații generale, să dăm explicații în legătură cu o omisiune care ne va fi neîndoielnic reproșată. Într-o carte despre pămînt, nu am colecționat imaginile privitoare la muncile cîmpului. Și asta nu fiindcă nu am iubi pămîntul. Dimpotrivă, ni s-a părut că am trăda livada și grădina dacă am vorbi despre ele doar într-un scurt capitol. Va fi nevoie de o întreagă carte pentru a descrie agricultura imaginară, bucuriile hîrlețului și ale greblei. De altfel, poezia stereotipă a plugului maschează atît de multe valori, încît ar fi nevoie de psihanaliză pentru a debarasa literatura de falșii ei plugari.

Dar mai trebuie să ne scuzăm și pentru anumite analize insuficiente privitoare la înseși detaliile studiilor noastre. Nu am socotit că trebuie să fragmentăm unele dintre documentele literare. Cînd ni s-a părut că o imagine se dezvoltă în mai multe registre, i-am grupat caracteristicile, fie și cu riscul de a dăuna omogenității capitolelor. Imaginea nu trebuie să fie studiată fragmentar, ea fiind tocmai o temă a totalității. Ea cheamă la convergență impre-

siile cele mai diverse, impresiile care vin din mai multe sensuri. Numai cu această condiţie imaginea capătă valori de sinceritate şi cucereşte întreaga fiinţă. Nădăjduiesc că cititorul ne va ierta digresiunile şi lungimile – ba chiar şi repetiţiile – favorizate de grija de a lăsa imaginile să-şi trăiască viaţa multiplă şi totodată profundă.

PARTEA ÎNTÎI

CAPITOLUL ÎNTÎI

Dialectica energetismului imaginar. Lumea rezistentă

„...Ostilitatea
ne este mai aproape decît orice."

(RILKE, *Elegiile duineze*, IV)

„Munca manuală este studiul
lumii exterioare."

(EMERSON)

I

Dialectica *durității* și a *moliciunii* controlează toate imaginile pe care ni le facem despre materia intimă a lucrurilor. Această dialectică *animă* – căci ea nu își capătă adevăratul sens decît într-o *animare* – toate imaginile prin care participăm activ, cu ardoare, la intimitatea substanțelor. *Dur* și *moale* sînt primele calificative pe care le primește *rezistența* materiei, prima *existență dinamică a lumii rezistente*. În cunoașterea dinamică a materiei – și corelativ în cunoașterea valorilor dinamice ale ființei noastre –, nimic nu este clar dacă nu propunem mai întîi cei doi termeni *dur* și *moale*. Vin apoi experiențe mai bogate, mai fine, un imens domeniu de experiențe intermediare. Dar în ordinea materiei, *da* și *nu* se spun *moale* și *dur*. Nu există imagini ale materiei fără această dialectică a invitației și a excluderii, dialectică pe care imaginația o va *transpune* în nenumărate metafore, dialectică ce se va inversa uneori sub acțiunea unor ciudate ambivalențe, ajungînd să definească, de exemplu, o ostilitate ipocrită a moliciunii sau o invitație agasantă a durității. Dar bazele imaginației materiale rezidă în imaginile primordiale ale durității și ale moliciunii. Aceste imagini sînt atît de adevărat elementare, încît le vom putea regăsi întotdeauna, în ciuda tuturor transpunerilor, în ciuda oricărei inversiuni, în adîncul tuturor metaforelor.

Și acum, dacă este adevărat, așa cum vom aduce numeroase dovezi, că *imaginația rezistenței* pe care o atribuim lucrurilor conferă prima coordonare violențelor pe care voința noastră o exercită *împotriva* lucrurilor, devine evident că prin munca atît de diferit stimulată de materiile dure și de materiile moi, dobîndim

conştiinţa propriilor noastre puteri dinamice, conştiinţa varietăţii şi a contradicţiilor lor. Prin ceea ce este *dur* şi ceea ce este *moale* învăţăm pluralitatea devenirilor, căpătînd garanţii foarte diferite cu privire la eficacitatea timpului. Duritatea şi moliciunea lucrurilor ne angajează – chiar fără voia noastră – în tipuri de viaţă dinamică foarte diferite. Lumea rezistentă ne proiectează în afara fiinţei statice, în afara fiinţei, şi astfel încep misterele energiei. Sîntem din acel moment fiinţe *trezite*. Cu ciocanul sau cu mistria în mînă, nu mai sîntem singuri, avem un adversar, avem ceva de făcut. Chiar prin aceasta, şi oricît de puţin, avem un destin cosmic. „Cărămida şi mortarul, spune Melville[1], ascund secrete mai profunde decît pădurea şi muntele, dulcea mea Isabelle." Toate aceste obiecte *rezistente* poartă marca ambivalenţelor ajutorului şi obstacolului. Sînt fiinţe care trebuie stăpînite. Ele ne dau fiinţa stăpînirii noastre, fiinţa energiei noastre.

II

Psihanaliştii ne vor aduce pe dată o obiecţie: ei ne vor spune că adevăraţii adversari sînt *umani*, că primele interdicţii copilul le întîlneşte în familie, şi că în general *rezistenţele* care zdrobesc psihismul sînt sociale. Dar a te mărgini, aşa cum face adeseori psihanaliza, la traducerea umană a simbolurilor înseamnă a uita o întreagă sferă de cercetare – autonomia simbolismului – asupra căreia noi vrem tocmai să atragem atenţia. Dacă în lumea simbolurilor rezistenţa este umană, în lumea energiei rezistenţa este materială. Ca şi psihologia, psihanaliza nu a ştiut să găsească mijloacele potrivite pentru a estima forţele. Ea este lipsită de acel dinamometru psihic pe care-l reprezintă travaliul efectiv al materiei. Este, ca şi psihologia descriptivă, redusă la un fel de topologie psihică: ea determină niveluri, straturi, asocieri, complexe, simboluri. Neîndoielnic că ea estimează, prin rezultatele lor, pulsiunile dominante. Dar nu şi-a pus la punct mijloacele unei adevărate *dinamologii psihice*, ale unei dinamologii detailate care să intre în individualitatea imaginilor. Altfel spus, psihanaliza se mulţumeşte să definească imaginile prin simbolismul lor. De îndată ce a descoperit o imagine impulsională, de îndată ce a

---

[1] H. Melville, *Pierre*, trad. fr., p. 261.

evidențiat o amintire traumatizantă, psihanaliza pune problema interpretării *sociale.* Ea uită un întreg domeniu de cercetare: însuși domeniul imaginației. Or, psihismul este animat de o adevărată *foame de imagini.* El vrea imagini. De fapt, sub imagine, psihanaliza caută realitatea; ea uită de căutarea inversă: aceea de a căuta în realitate pozitivitatea imaginii. În această căutare descoperim acea energie a imaginii care este însăși marca psihismului activ.

Prea adeseori psihanalistul consideră că fabulația ascunde ceva. Ea este un acoperămînt și deci o funcție secundară. Or, de îndată ce mîna participă la fabulație, de îndată ce energii reale sînt angajate într-o operă, de îndată ce imaginația își actualizează imaginile, centrul ființei își pierde substanța de nefericire. Acțiunea aneantizează pe dată nefericirea. Problema care se pune este atunci menținerea unei stări dinamice, restituirea voințelor dinamice într-o ritmanaliză de ofensivitate și dominare. Imaginea este totdeauna o promovare a ființei. Imaginația și excitația sînt legate între ele. Fără îndoială – vai! – există excitații lipsite de imagine, dar – totuși – nu există imagini lipsite de excitație.

Să încercăm așadar să caracterizăm rapid, înainte de a o studia îndelung, imaginația rezistenței, substanțialitatea imaginară a *potrivnicului.*

III

Ce ar fi o rezistență dacă nu ar avea o persistență, o profunzime substanțială, însăși profunzimea materiei? Psihologii n-au decît să repete că, mîniindu-se brusc, copilul lovește masa de care tocmai s-a izbit.[1] Acest *gest*, această mînie efemeră eliberează prea repede agresivitatea pentru ca să găsim în el adevăratele imagini ale imaginației agresive. Vom vedea în cele ce urmează descoperirile imaginare ale mîniei discursive, ale mîniei care-l animă pe cel care muncește împotriva materiei totdeauna rebele, primordial rebele. Dar încă de pe acum trebuie să înțelegem că imaginația activă nu începe ca o simplă reacție, ca un reflex, imaginației îi trebuie un animism dialectic, trăit prin regăsirea în

---

[1] Este cu adevărat o experiență chiar atît de naturală? Mulți părinți îi învață ei înșiși pe copiii lor să se răzbune în acest mod pueril.

obiect a unor răspunsuri la violențele intenționale și care dă celui care muncește inițiativa provocării. Imaginația materială și dinamică ne face să trăim o adversitate provocată, o psihologie a *potrivnicului* care nu se mulțumește cu lovitura, cu șocul, ci își făgăduiește să domine însăși intimitatea materiei. Astfel duritatea visată este o duritate întruna atacată și o duritate care își reînnoiește întruna excitațiile. A lua duritatea drept simplu motiv al unei excluderi, în primul ei *nu*, înseamnă a o visa în forma-i exterioară, în forma-i intangibilă. Pentru un visător al durității intime, granitul este un tip de provocare, duritatea sa ofensează, ofensă care nu va putea fi răzbunată fără arme, fără unelte, fără mijloacele vicleniei omenești. Granitul nu poate fi tratat cu o mînie copilărească. Va trebui să-l scrijelăm sau să-l lustruim, nouă dialectică prin care dinamologia *potrivnicului* va găsi prilejul de a pune în evidență multiple nuanțe. De îndată ce visăm muncind, de îndată ce trăim o reverie a voinței, timpul capătă o *realitate materială.* Există un *timp al granitului*, tot astfel cum în filosofia hegeliană a Naturii există un „pyrochronos", un timp al focului. Acest timp al durității pietrelor, acest *lithochronos* nu se poate defini decît ca timp activ al unei munci, un timp care se dialectizează în efortul celui care muncește și în rezistența pietrei. El apare ca un fel de ritm natural, un ritm bine condiționat. Iar prin acest ritm, munca își dobîndește eficacitatea obiectivă și totodată tonicitatea subiectivă. Temporalitatea *potrivnicului* capătă aici eminente înscrisuri. *Conștiința muncii* se precizează în mușchii și totodată în articulațiile celui care muncește, precum și în progresul regulat al muncii. Astfel lupta muncii este cea mai *strînsă* dintre lupte; durata gestului celui care muncește este cea mai plină dintre durate, cea în care impulsul își vizează în modul cel mai exact și mai concret scopul. Este totodată și aceea care are cea mai mare putere de integrare. Gestul celui care muncește integrează, într-un anume sens, în ființa acestuia, obiectul rezistent, însăși rezistența materiei. O materie-durată este aici o emergență dinamică deasupra unui spațiu-timp. Și încă o dată, în această materie-durată, omul se realizează mai curînd ca devenire decît ca ființă. El cunoaște o promovare a ființei.

Proiectul purtat de o tînără energie se înfige de-a dreptul în obiect, se agață de el, rămîne acolo. De aceea proiectul pe cale de a fi executat (proiectul material) are, de fapt, o altă structură temporală decît proiectul intelectual. Adeseori proiectul intelectual se deosebește prea mult de execuție. El rămîne proiectul unui șef care dă ordine unor executanți. El repetă adeseori dialectica

hegeliană a stăpînului și a sclavului, fără să beneficieze de sinteza care este măiestria muncii dobîndită în munca depusă împotriva materiei.

IV

Astfel materia ne dezvăluie propriile noastre forțe. Ea sugerează o împărțire a lor pe categorii dinamice. Îi dă voinței noastre nu numai o substanță durabilă, ci și scheme temporale bine definite răbdării noastre. Pe dată, materia capătă de la visele noastre un întreg viitor de muncă; vrem să o învingem muncind. Ne bucurăm încă dinainte de eficacitatea voinței noastre. Să nu ne mirăm așadar că a visa imagini materiale – da, pur și simplu a le visa – înseamnă pe dată a-ți *întări* voința. E cu neputință să fii distrat, absent, indiferent, cînd visezi o materie rezistentă și net desenată. Nu poți imagina gratuit o rezistență. Materiile diverse, desfășurate între polii dialectici extremi ai *durității* și ai *moliciunii*, desemnează foarte numeroase tipuri de adversitate. Reciproc, toate adversitățile pe care le credem profund umane, cu violențele lor cinice sau viclene, cu evidența sau ipocrizia lor, își găsesc realismul în acțiuni împotriva unor materii neînsuflețite particulare. Mai bine ca orice alt complement, complementul de materie specifică ostilitatea. De exemplu: *battre comme plâtre* desemnează de îndată actul de o violență palidă, lipsită de curaj, jalnică beție și de nimic.

Studiind imaginile materiale, vom descoperi în ele – spre a vorbi pe dată în termeni de psihanaliză – acea *imago* a energiei noastre. Altfel spus, materia este *oglinda* noastră energetică; este o oglindă care ne focalizează puterile, luminîndu-le cu bucurii imaginare. Și așa cum într-o carte despre imagini este îngăduit să abuzezi de imagini, vom spune și noi că un corp dur care dispersează toate loviturile este *oglinda convexă* a energiei noastre, în timp ce corpul moale este *oglinda concavă*. Sigur este că reveriile materiale modifică dimensiunea puterilor noastre; ele ne dau impresii demiurgice; ne dau iluziile atotputerniciei. Aceste iluzii sînt utile, căci ele sînt o încurajare de a ataca materia în fondul ei. De la fierar și pînă la olar, pe fier și pe lutul păstos, vom arăta în cele ce urmează fecunditatea viselor muncii. Simțind în prelucrarea unei materii această ciudată condensare a imaginilor și a

forţelor, vom trăi sinteza dintre imaginaţie şi voinţă. Această sinteză, care a reţinut atît de puţin atenţia filosofilor, este totuşi prima dintre sintezele ce trebuie luate în considerare într-o dinamologie a psihismului specific uman. Nu vrei cu adevărat decît ceea ce imaginezi din plin.

De fapt, poate că dualismul filosofic al subiectului şi al obiectului se înfăţişează în cel mai evident echilibru sub aspectul său de energie imaginată; în alţi termeni, în domeniul imaginaţiei putem la fel de bine să spunem că rezistenţa reală suscită reverii dinamice sau că reveriile dinamice vor trezi o rezistenţă adormită în profunzimile materiei. Novalis a publicat în *Athenaeum* pagini care luminează această lege a egalităţii acţiunii şi a reacţiei transpuse în legea imaginaţiei. Pentru Novalis, „în fiecare contact ia naştere o substanţă, al cărei efect durează atîta vreme cît durează atingerea". Altfel spus, substanţa este înzestrată cu actul de a ne atinge. Ea ne atinge aşa cum şi noi o atingem, cu duritate sau cu blîndeţe. Novalis continuă: „Iată temelia tuturor modificărilor sintetice ale individului". Astfel, conform idealismului magic al lui Novalis, fiinţa umană trezeşte materia, contactul cu mîna miraculoasă, contactul înzestrat cu toate visele atingerii care imaginează dă viaţă calităţilor aţipite în lucruri. Dar nu e nici o nevoie să dăm iniţiativa celui care imaginează, aşa cum o face idealismul magic. Ce importanţă are cine începe luptele şi dialogurile, cînd aceste lupte şi aceste dialoguri îşi găsesc forţa şi vivacitatea în dialectica lor *multiplicată*, în continua lor renaştere. Iar nouă nu ne va mai rămîne – îndatorire mult mai simplă – decît să arătăm bucuria imaginilor care depăşesc realitatea.

Dar, bineînţeles, realitatea materială ne învaţă. Tot manevrînd materii foarte diferite şi bine individualizate, putem dobîndi tipuri individualizate de supleţe şi de hotărîre. Nu numai că devenim îndemînatici în facerea formelor, dar devenim şi *material* abili, acţionînd în punctul de echilibru dintre forţa noastră şi rezistenţa materiei. *Materie şi Mînă* trebuie să fie unite pentru a realiza însuşi nodul *dualismului energetic*, dualism activ care are cu totul altă tonalitate decît dualismul clasic al obiectului şi a subiectului, amîndouă slăbite prin contemplare, unul în inerţia, celălalt în trîndăvia sa.

În fapt, mîna care lucrează aşază subiectul într-o ordine nouă, în emergenţa existenţei sale *dinamizate*. În acest domeniu, totul este achiziţie, orice imagine este o *accelerare*, altfel spus, imaginaţia este „acceleratorul" psihismului. Imaginaţia merge, sistematic, *prea* repede. E o caracteristică foarte banală, atît de banală

încît uităm să o semnalăm ca esenţială. Dacă am privi mai atent această puzderie mişcătoare de imagini din jurul realităţii şi, corelativ, această depăşire a fiinţei pe care o implică activitatea imaginantă, vom înţelege că psihismul uman se specifică în calitate de forţă care trage după sine. Simpla existenţă este atunci parcă în retragere, ea nu-i decît o inerţie, o greutate, un reziduu de trecut, iar funcţia pozitivă a imaginaţiei vine să împrăştie această sumă de habitudini inerte, să trezească această masă greoaie, să deschidă fiinţa către o nouă hrană. Imaginaţia este un principiu de multiplicare a atributelor pentru intimitatea substanţelor. Ea este şi voinţă de *a fi mai mult*, deloc evazivă, ci generoasă, deloc contradictorie, ci beată de opoziţie. Imaginea este fiinţa care se diferenţiază pentru a fi sigură de devenirea sa. Şi această diferenţiere este de îndată netă, prin imaginaţia literară. O imagine literară distruge imaginile leneşe ale percepţiei. Imaginaţia literară dezimaginează pentru a reimagina mai bine.

Atunci *totul este pozitiv*. Încetineala nu este repeziciune frînată. Încetineala imaginată îşi vrea şi ea propriul său exces. Încetineala este imaginată într-o *exagerare* a încetinelii şi fiinţa care imaginează se bucură nu de încetineală, ci de exagerarea încetinirii. Priviţi cum îi strălucesc ochii, citiţi-i pe chip bucuria fulgurantă de a imagina încetineala, bucuria de a încetini timpul, de a impune timpului un viitor de blîndeţe, de tăcere, de linişte. Încetineala capătă astfel, în felul ei, semnul *prea mult*, pecetea însăşi a imaginarului. E de ajuns să găseşti pasta care substanţializează această încetineală voită, această încetineală visată, pentru a-i exagera şi mai mult moliciunea. Lucrătorul, poet a cărui mînă frămîntă, prelucrează încetişor această materie de leneşă elasticitate, pînă în clipa cînd descoperă în ea acea activitate extraordinară de fină legătură, acea bucurie intimă a celor mai mărunte firişoare de materie. Toţi copiii s-au jucat frămîntînd între degetul cel mare şi degetul arătător această vîscozitate. În cele ce urmează vom oferi multe exemple privitoare la asemenea bucurii substanţializate. Pentru moment, nu vrem decît să încadrăm toate exagerările materiale între cei doi poli de exagerări care sînt *prea tarele* şi *prea moalele*. Aceşti poli nu sînt ficşi, de vreme ce de la ei pornesc forţe de provocare. Forţele mîinii care lucrează le răspund şi extind în cele două părţi imperialismul nostru asupra materiei.

Imaginaţia vrea totodată să comande. Ea nu se poate supune fiinţei lucrurilor. Acceptă primele lor imagini doar pentru a le modifica, pentru a le exagera. Vom vedea mai bine acest lucru cînd vom studia transcendenţele active ale moliciunii. Cît de

prețioasă este pentru teza noastră această cugetare a lui Tristan Tzara (*Miez de noapte pentru un uriaș*, XVIII): „Prefera să frămînte rafale decît să se dedea moliciunii".

În mare, și pentru a pregăti dialectici mai fine, putem spune că agresivitatea pe care o excită *tarele* este o agresivitate *dreaptă*, în timp ce ostilitatea înăbușită a *moalelui* este o agresivitate *curbă*. Mineralogul Romé de L'Isle scria: „Linia dreaptă ține în mod specific de regnul mineral. [...] În regnul vegetal, linia dreaptă se întîlnește încă destul de frecvent, dar totdeauna însoțită de linia curbă. În substanțele animale, [...] linia curbă este dominantă"[1]. Imaginația umană este un nou regn, regnul care totalizează toate principiile imaginilor în acțiune din cele trei regnuri, mineral, vegetal, animal. Prin imagini, omul este apt să desăvîrșească geometria internă, geometria cu adevărat materială a tuturor substanțelor. Prin imaginație, omul își dă iluzia că ațîță puterile care informează toate materiile: el mobilizează săgeata tarelui și ghiuleaua moalelui – el ascute mineralitatea ostilă a tarelui și coace fructul rotund al moalelui. Oricum, imaginile materiale – imaginile pe care ni le facem despre materie – sînt eminamente active. Nu vorbim despre ele; dar ne susțin de îndată ce am căpătat încredere în energia mîinilor noastre.

V

Dacă dialectica *tarelui* și a *moalelui* clasifică atît de ușor solicitările care ne vin dinspre materie și care hotărăsc *voința* de a munci, trebuie să putem verifica, prin preferințele pentru imaginile tarelui și pentru imaginile moalelui – ca și prin înclinația pentru anumite stări mezomorfe – numeroase deducții ale caracterologiei. Fără îndoială, caracterul este, în mare parte, o producție a mediului uman; psihanaliza sa ține mai ales de mediul familial[2]. În familie, în grupurile sociale cele mai strîns legate

---

[1] Cf. HEGEL, *Philosophie de la Nature*, trad. fr. Vera, vol. I, p. 568. Un geometru (Tobias DANTZIG, *À la Recherche de l'Absolu*, trad. fr., p. 206) opune „severei linii drepte" „blîndețea rotundă a cercului". Am înțelege greu aceste valori morale dacă am uita rolul imaginației dinamice.

[2] Cf. LACAN, „Les Complexes familiaux dans la Formation de l'Individu" (*Encyclopédie Française*, vol. VIII: „Sur la vie mentale").

vedem dezvoltîndu-se psihologia socială a *potrivnicului*. Prin multe trăsături putem chiar defini caracterul ca un sistem de apărare al individului împotriva societății, ca un proces de opoziție față de o societate. O psihologie a *potrivnicului* ar trebui deci să studieze mai ales conflictele dintre eu și supra-eu.

Dar înțelegem să aducem doar o contribuție foarte limitată la o problemă atît de vastă. Caracterul se confirmă în ceasurile de singurătate atît de favorabile marilor fapte imaginare. Aceste ceasuri de totală singurătate sînt automat ceasuri ale universului. Ființa umană, care îi părăsește pe oameni pînă în adîncul reveriilor sale, privește *în sfîrșit* lucrurile. Redat astfel naturii, omul este redat puterilor sale transformatoare, funcției sale de transformare materială, dar numai dacă el intră în singurătate nu ca să se retragă departe de oameni, ci cu înseși forțele muncii. Una dintre cele mai mari atracții ale romanului *Robinson Crusoe* constă în faptul că el povestește o *viață laborioasă*, o viață *consacrată muncii*. În singurătatea activă, omul vrea să sape pămîntul, să străpungă piatra, să taie lemnul. El vrea să lucreze materia, să transforme materia. Atunci omul nu mai este doar un simplu filosof *în fața universului*, ci o forță neobosită *împotriva* universului, *împotriva* substanței lucrurilor.

Dumézil, rezumînd o lucrare a lui Benvenisto și a lui Renou, spune că adversarul zeului indo-iranian al victoriei este „mai curînd un neutru («Rezistența») decît un masculin, mai curînd un concept neînsuflețit decît un demon, [...] (lupta) este în mod esențial cea a zeului care asaltează, a zeului ofensiv, mobil [...] și a «ceva» rezistent, greoi, pasiv“[1]. Astfel *lumea rezistentă* nu are pe dată dreptul la personalitate; trebuie mai întîi să fie provocată de zeii muncii pentru a ieși din anonimatul greoi. Dumézil amintește de zeul-dulgher Tvastar care își are drept „fii“ lucrările sale. „Creația“ este așadar înțeleasă aici în sensul ei polivalent. Imaginea este uzată și, de asemenea, mascată de caracterul ei prea abstract. Dar în munca efectivă, ea recapătă o valoare care iradiază în domeniile cele mai diverse. Prin muncă, omul satisface o putere de creație care se multiplică prin numeroase metafore.

Cînd o materie mereu nouă în rezistența ei o împiedică să devină mașinală, munca mîinilor noastre redă trupului nostru, energiilor noastre, expresiilor noastre, înseși cuvintelor limbajului nostru, forțe originare. Prin prelucrarea materiei, caracterul nostru

---

[1] DUMÉZIL, *Mythes et Dieux des Germains*, p. 97.

se contopeşte iar cu temperamentul nostru. Într-adevăr, marile fapte social tind cel mai adeseori să creeze în noi *un caracter opus temperamentului nostru.* Caracterul este atunci *grupul compensaţiilor* care trebuie să mascheze toate slăbiciunile temperamentului. Cînd compensaţiile sînt prea rău alcătuite, cu adevărat rău asociate, psihanaliza trebuie să intre în scenă. Dar cîte dizarmonii nu-i scapă, pentru simplul fapt că ea nu se ocupă decît de instanţele sociale ale caracterului! Psihanaliza, născută în mediul burghez, neglijează adeseori aspectul realist, aspectul materialist al voinţei umane. Travaliul asupra obiectelor, împotriva materiei, este un fel de psihanaliză naturală. Ea oferă şanse de vindecare rapidă pentru că materia nu ne îngăduie să ne înşelăm asupra propriilor noastre forţe.

Oricum, în marginea realităţii sociale, înainte chiar ca materiile să fie desemnate prin meserii instaurate în societate, trebuie să luăm în considerare realităţile materiale cu adevărat primare, aşa cum sînt ele oferite de natură, ca tot atîtea invitaţii să ne exercităm forţele. Numai atunci ne întoarcem la funcţiile dinamice ale mîinilor, departe, adînc, în inconştientul energiei umane, înainte de refulările raţiunii prudente. Imaginaţia este atunci cea care zdobeşte sau cea care leagă, ea smulge sau sudează. E de ajuns să-i dăm unui copil substanţe destul de variate pentru a vedea cum apar puterile dialectice ale muncii manuale. Trebuie să cunoaştem aceste forţe primare în muşchii celui care munceşte, pentru a măsura apoi economia lor în operele deliberate.

Aici noi facem aşadar o alegere care ne va limita foarte mult domeniul cercetărilor. Între bărbatul şef de clan şi bărbatul fierar, noi îl alegem pe meşteşugar, pe cel care participă la lupta împotriva substanţelor. Voinţa de putere inspirată de dominarea socială nu este problema noastră. Cine vrea să studieze *voinţa de putere* este obligat în mod fatal să cerceteze mai întîi semnele maiestăţii. Făcînd asta, filosoful voinţei de putere se abandonează hipnotismului aparenţelor. El este sedus de paranoia utopiilor sociale. *Voinţa de muncă* pe care vrem să o studiem în această lucrare ne scapă pe dată de ornamentele maiestăţii, căci ea depăşeşte cu necesitate domeniul semnelor şi al aparenţelor, domeniul formelor.

Bineînţeles, voinţa de muncă nu se poate exercita prin delegaţie, ea nu se poate bucura de munca celorlalţi. Ei îi place mai curînd să facă decît să-i pună pe alţii să facă. Atunci munca creează imaginile forţei sale, însufleţindu-l pe cel care munceşte

prin imagini materiale. Munca îl pune pe cel care munceşte în centrul unui univers şi nu în centrul unei societăţi. Şi dacă, pentru a fi viguros, cel care munceşte are nevoie de imagini *excesive*, el le va lua din paranoia demiurgului. Demiurgul vulcanismului şi demiurgul neptunismului – pămîntul în flăcări sau pămîntul năpădit de ape – îşi oferă excesele contrarii imaginaţiei care lucrează în materia tare şi celei care lucrează în materia moale. Fierarul şi olarul controlează două lumi diferite. Prin însăşi materia muncii lor, prin însăşi exercitarea forţelor, ei au viziuni ale unui univers, viziuni contemporane cu o Creaţie. Munca este – în însăşi profunzimea substanţelor – o Geneză. Ea recreează în imaginaţie, prin imaginile materiale care o însufleţesc, însăşi materia care se opune eforturilor sale. Lucrînd materia, *homo faber* nu se mulţumeşte cu o gîndire geometrică de ajustare; el se bucură de *soliditatea* intimă a materialelor de bază; el se bucură de *maleabilitatea* tuturor materiilor pe care trebuie să le modeleze. Şi toată această bucurie rezidă deja în imaginile prealabile care îl încurajează să-şi înceapă munca. Ea nu este un simplu *satisfecit* care urmează după o muncă îndeplinită. Imaginea materială este unul dintre factorii muncii; ea este viitorul cel mai apropiat, viitorul material prefigurat, al fiecăreia dintre acţiunile noastre asupra materiei. Prin imaginile prelucrării materiei, cel care munceşte apreciază cu atît de mare fineţe calităţile materiale, el participă atît de îndeaproape la valorile materiale, încît putem spune că le cunoaşte genetic, ca şi cum ar depune mărturie cu privire la fidelitatea lor faţă de materiile elementare.

VI

Deja senzaţia tactilă care *cotrobăie* prin substanţă, care descoperă, sub forme şi culori, materia, pregăteşte iluzia de a fi atins *fundul materiei*. Pe dată imaginaţia materială ne deschide pivniţele substanţei, oferindu-ne bogăţii necunoscute. O imagine materială dinamic trăită, pătimaş adoptată, răbdător cercetată în adîncime, este o *deschidere* în toate sensurile termenului, în sens real, în sens figurat. Ea asigură realitatea psihologică a figuratului, a imaginarului. Imaginea materială este o depăşire a fiinţei imediate, o aprofundare a fiinţei superficiale. Şi această aprofundare

deschide o dublă perspectivă: spre intimitatea subiectului care acţionează şi în interiorul substanţial al obiectului inert întîlnit de percepţie. Atunci, în travaliul materiei, această dublă perspectivă se răstoarnă; intimităţile subiectului şi ale obiectului se schimbă între ele; se naşte astfel în sufletul celui care munceşte un ritm salutar de introvertire şi de extravertire. Dar dacă investim cu adevărat un obiect, dacă *îi impunem*, în ciuda rezistenţei sale, o formă, introvertirea şi extravertirea nu sînt simple direcţii, simple indicatoare desemnînd două tipuri opuse de viaţă psihică. Ele sînt tipuri de energie. Aceste energii se dezvoltă schimbîndu-se între ele. Fiinţa care lucrează trăieşte în mod necesar succesiunea efortului şi a succesului imediat. În timp ce în adversitatea umană orice eşec, oricît de mic, *îl descurajează* pe introvertit, în adversitatea obiectivă, rezistenţa îl stimulează pe cel ce munceşte, şi asta chiar în măsura în care orgoliul său de a-şi stăpîni perfect meseria îl pune sub semnul introvertirii. În muncă, o introvertire puternică este chezăşia unei extravertiri energice. De altfel, o materie bine aleasă, redînd ritmului introvertirii şi extravertirii adevărata-i mobilitate, oferă un mijloc de ritmanaliză, în sensul în care acest termen este folosit de Pinheiro dos Santos.[1] În muncă – în munca însoţită cu visele ce i se potrivesc, cu visele care nu fug de muncă – această mobilitate nu este nici gratuită, nici zadarnică; ea este situată între dialecticile extreme ale prea tarelui şi ale prea moalelui, în punctul apropriat *forţelor fericite* ale celui care munceşte. În raport cu aceste forţe, în antrenamentul psihic general al acestor forţe aplicate cu măiestrie, fiinţa se realizează ca imaginaţie dinamică. Atunci cunoaştem în acelaşi timp imaginaţia înlănţuită şi imaginaţia pătrunzătoare. Trebuie să fii leneş ca să vorbeşti despre imaginaţia vagabondă.

Imaginaţia nu *pătrunde* decît în profunzimi pe de-a-ntregul imaginare; dar dorinţa de a pătrunde se desemnează prin imaginile sale; ea capătă în imaginile de pătrundere materială o dinamică specifică, o dinamică prudentă şi totodată decisă. Psihanaliza clasică se va interesa de studiul amănunţit al acestor imagini de penetraţie care însoţesc acţiunea exercitată asupra diferitelor materii, cercetîndu-le pentru *ele însele*, fără să se grăbească, cum face mult prea des, să le interpreteze. Atunci imaginaţia nu va mai fi taxată drept simplă putere de substituţie.

---

[1] Cf. Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, cap. VIII.

Ea va apărea ca o nevoie de imagini, ca un instinct al imaginilor care însoţeşte, la modul cel mai normal, instincte mai fruste, mai greoaie, de exemplu instincte tot atît de *lente* ca şi instinctele sexuale.[1] Oportunitatea constantă a imaginaţiei care se reînnoieşte şi se multiplică în imaginile materiale diverse nu va întîrzia să apară dacă studiem imaginile cele mai active, acelea ale penetraţiei materiale. Vom vedea atunci utilitatea psihologică a unei apropieri între voinţa de pătrundere şi imaginile care *încurajează* pătrunderea efectivă. Această apropiere ne va situa în punctul de reciprocitate unde imaginile devin „impulsionale“ şi unde impulsurile îşi pot *spori* satisfacţia prin imagini. Actul şi imaginea sa, iată un mai mult decît a fi, o existenţă dinamică şi care refulează existenţa statică atît de net încît pasivitatea nu mai este decît un neant. În definitiv, imaginea ne înalţă, ne sporeşte; ea ne dă devenirea sporirii de sine.

Astfel, pentru noi, imaginaţia este însuşi centrul de unde pleacă cele două direcţii ale oricărei ambivalenţe: extravertirea şi introvertirea. Şi dacă urmărim imaginile în detaliul lor, ne vom da seama că valorile estetice şi morale conferite imaginilor *specializează* ambivalenţele. Imaginile efectuează cu fineţe, cu o viclenie esenţială – arătînd şi ascunzînd totodată –, masivele voinţe care luptă în adîncul fiinţei. De exemplu, pe o imagine vizuală cu grijă alcătuită putem descoperi acea scoptofilie semnalată de unii psihanalişti (cf. Lacan, *loc. cit.*), unde se întîlnesc cele două tendinţe: a *vedea* şi a *arăta*. Şi de asemenea cîte imagini pline de ostentaţie care nu sînt decît măşti! Dar, fireşte, imaginile materiale sînt mai angajate. Ele reprezintă tocmai angajamentul dinamic. Cînd ajungi la intimităţile materiei, agresivitatea sinceră sau ascunsă, dreaptă sau oblică, se încarcă cu valorile contrarii ale forţei şi ale îndemînării, găsind în experienţa forţei toate certitudinile extravertite, în conştiinţa îndemînării toate convingerile introvertite. Opera şi cel care o face se determină aici reciproc, adevăr fără îndoială banal, dar care se multiplică în atît de multe nuanţe încît va fi nevoie de îndelungi cercetări pentru a-l preciza. Vom propune, în capitolul următor, o primă schiţă, un prim pretext cu privire la această determinare reciprocă, prezentînd mai întîi cîteva observaţii asupra voinţei incisive, asupra voinţei de a

---

[1] Urmînd lenta coacere a dorinţelor, vedem că orice *cucerire* este lentă. Scurtă este *înfrîngerea*. Dorinţa lent alcătuită se desface într-o clipă.

tăia şi de a cresta, şi făcînd apoi o rapidă incursiune în prelucrarea reală a materiilor, pentru a atrage atenţia asupra caracterului dinamic al uneltelor, considerate prea adeseori doar sub aspectul lor formal. Vom avea astfel un prim desen al *dublei perspective* pe care o arătam mai sus şi care se va găsi mai întîi marcată într-un fel de anchetă psihanalitică şi apoi printr-o reflecţie asupra condiţiilor dinamice ale primelor succese ale muncii exercitate asupra materiilor.

CAPITOLUL II

Voinţa incisivă şi materiile dure. Caracterul agresiv al uneltelor

„Ai o inimă pentru speranţă
şi mîini pentru muncă."
(O.V. de L. MILOSZ, *Miguel Mañara*, p. 78)

I

Iată o observaţie pe care o vom putea face totdeauna dacă îi dăm unui copil solitar o unealtă: un obiect inert, un obiect dur este prilejul unei rivalităţi nu numai imediate, dar şi a unei lupte susţinute, viclene, reînnoite. Unealta va căpăta pe dată un complement de distrugere, un coeficient de agresiune împotriva materiei. Vor veni apoi intervenţiile fericite asupra unei materii controlate, dar prima superioritate se capătă ca o conştiinţă de vîrf ascuţit sau de tăiş, ca o conştiinţă de puternică răsucire în mînerul unui burghiu. Unealta trezeşte nevoia de a acţiona *împotriva* unui lucru dur.

Pentru mîna goală, lucrurile sînt prea puternice. Atunci forţa omenească stă în aşteptare. Ochii liniştiţi văd lucrurile, le decupează pe un fond de univers, iar filosofia – meserie a ochilor – capătă conştiinţa spectacolului. Filosoful propune un non-eu *faţă cu* eul. Rezistenţa lumii nu este decît o metaforă, ea nu mai este decît o „obscuritate", o iraţionalitate. Cuvîntul *împotriva* nu are atunci decît un aspect topologic: portretul este rezemat de zid. Cuvîntul *împotriva* nu are nici o virtute dinamică: imaginaţia dinamică nu-l animă, nu-l diferenţiază. Dacă ţinem un cuţit în mînă, auzim pe dată *provocarea* lucrurilor.

Nu vom da niciodată îndeajuns de multă importanţă diferenţei dintre mîna goală şi mîna înarmată. Orice ar gîndi în această privinţă o psihologie naturalistă, există o discontinuitate între unghie şi cîrlig. Cîrligul agaţă pentru a lăsa loc liber unei agresivităţi suplimentare. Unealta conferă agresiunii un viitor. Psihologia mîinii înzestrate cu o unealtă trebuie să fie instaurată în primă instanţă. Mîna care poartă o unealtă *refulează* toate violenţele mîinii goale. Mîna bine înzestrată cu o unealtă face ca mîna rău înzestrată să fie *ridicolă.* Buna unealtă stîngaci mînuită provoacă rîsul unui întreg atelier. O unealtă are un coeficient de vitejie şi un coeficient de inteligenţă. Ea este o valoare pentru un truditor care

are el însuși o valoare. Adevăratele reverii ale voinței sînt așadar reverii înzestrate cu unelte, reverii care proiectează munci succesive, munci bine ordonate. Ele nu se absorb în contemplarea scopului, acesta fiind tocmai cazul veleitarului, al visătorului care nu cunoaște stimulul materiei efective, care nu trăiește dialectica rezistenței și a acțiunii, care nu are acces la instanța dinamică a *potrivnicului*. Reveriilor voinței care muncește le plac atît mijloacele cît și scopurile. Prin ele imaginația dinamică are o poveste, își istorisește povești.

Dar înainte de a vorbi despre isprăvile uneltei triumfătoare, să vedem visările primului cuțit.

În patru pagini de o frumoasă densitate de gîndire, Georges Blin a propus principalele elemente ale unei psihanalize materiale a dorinței de a cresta.[1]

Problema este pusă net încă din primele rînduri: „Satisfacția masculină care se naște din gestul de a cresta trebuie pusă în raport cu anumite forme penitente ale sadismului nostru. Orice integritate ne provoacă". Putem discuta la nesfîrșit despre prioritatea instinctului sadic asupra priorității imaginilor seducătoare. Putem spune aici, pentru a apăra primul punct de vedere, că sadismul caută obiecte ce pot fi crestate, rănite. Instinctul are totdeauna la dispoziție o voință incisivă. Dar putem la fel de bine pretinde că imaginea trezește instinctul adormit, că imaginea materială ne provoacă, și că lumea rezistentă cheamă agresiunea noastră. Oricum, trebuie să tragem concluzia că imaginația și voința sînt în acest caz extrem de apropiate.

Într-adevăr, ce liniște vom afla în acest sadism „constrîns", întors *împotriva* unui obiect fără apărare umană? Acest sadism se exercită sub o bună acoperire, în afara oricărei acțiuni a *supra-eului*. Ne amintim despre lecția de morală pe care a primit-o tînărului Franklin, care își încerca toporișca lovind arborii fructiferi din grădină. Dar există atîtea sălcii la țară, atîtea nuielușe în tufișuri, care nu au fost luate sub protecția supra-eului! Aceste obiecte din *regiunea materială liberă*, aceste obiecte care nu au căzut sub interdicțiile sociale ne *provoacă*, totuși. Pentru a înțelege această provocare directă a unui obiect din *lumea rezistentă*, ar trebui să definim o nouă instanță materială, un fel de *supra-ceva* împotriva căruia vrem să ne exercităm forțele, nu numai în exuberanța preaplinului nostru de energie, dar și în însăși exercitarea

[1] *Poésie 45*, nr. 28, p. 44 și urm.

voinţei noastre incisive, a voinţei noastre adunate pe tăişul unei unelte.

Fără îndoială că nici un psihanalist nu va accepta o asemenea instanţă. Psihanaliştii traduc totul în interpretarea lor socială. Lor nu le va fi greu să arate că orice acţiune împotriva lucrurilor vine spre a substitui în mod ipocrit o acţiune împotriva supra-eului. Dar a prezenta numai aspectele instinctuale şi aspectele sociale ale imaginilor înseamnă a uita una dintre componentele lor. Din această uitare provine *evhemerismul psihanalizei*, care o face să desemneze toate complexele prin numele eroilor legendari. Dimpotrivă, o doctrină a imaginaţiei materiale şi a imaginaţiei dinamice trebuie să-l înţeleagă pe om în lumea materiilor şi a forţelor. Lupta împotriva realului este lupta cea mai directă, cea mai plină de francheţe. Lumea rezistentă promovează subiectul în domeniul existenţei dinamice, în existenţa prin devenire activă, de unde şi un existenţialism al forţei.

Bineînţeles, provocarea are nenumărate voci. Propriul provocării este de a amesteca genurile, de a multiplica vocabulele, de a face literatură, iar această integritate a materiei dure care ne provoacă va fi atacată nu numai de mîna înarmată, ci şi de ochii cu privire arzătoare, ci şi prin injurii. Ardoarea combativă, *neikos*, este polivalentă, dar noi nu trebuie să-i uităm valoarea primă, însăşi rădăcina forţei trezite, în noi şi totodată în afara noastră.

Pentru imaginaţia dinamică există, în mod evident, dincolo de lucru, *supra-lucrul*, în însuşi stilul în care eul este dominat de un supra-eu. Această bucată de lemn care îmi lasă mîna indiferentă nu este decît un lucru, ea este chiar foarte aproape de a nu fi decît conceptul unui lucru. Dar dacă cuţitul meu se joacă crestînd-o, aceeaşi bucată de lemn este pe dată mai mult decît ea însăşi, este un supra-lucru, luînd asupră-i toate forţele provocării din lumea rezistentă, primind în mod firesc toate metaforele agresiunii. Un bergsonian nu ar vedea aici decît decupajul formal, în timp ce obiectul, supra-obiectul vin şi mă incită şi mă constituie ca grup de voinţe agresive, într-un adevărat hipnotism al forţei.

Dacă urmărim atunci imaginaţia materială în diferenţele atît de numeroase ale materiilor moi şi ale materiilor dure, înţelegem că ele determină în fiinţa care visează o anatomie a instanţelor multiple ale voinţei de putere. Atîta vreme cît psihologii nu vor fi studiat minuţios diferitele forme ale voinţei de putere materială, ei nu vor fi bine utilaţi pentru a discerne toate nuanţele voinţei de putere socială. Numai cu această condiţie putem prospecta

raporturile dintre realitate și metaforă, putem analiza forțele de convingere care acționează în limbaj.

De exemplu, termenii pe care Georges Blin îi folosește lasă să se înțeleagă că e vorba de crestarea unei cărni susceptibile să satisfacă „sadismul penitent". Dar dacă vom citi mai bine, vom vedea că și un tîmplar poate accepta acest punct de vedere specific chirurgului: „Lama străbătea pielea ca un fulger bine condus sau, mai insistentă, înaintează conform dialecticii în doi timpi a fierăstrăului. Ea lasă în urma-i o brazdă atît de sigură, atît de pertinent științifică, încît spiritul se bucură, în timp ce carnea suferă..."

Această știință, această încetineală, această comparație liniștită a bucuriilor cuțitului și fierăstrăului – toate aceste vise – au fost, firește, descoperite prin crestarea materiilor, prin crestarea unei bucăți de lemn moale. Dar se pare că imaginile au aici două complemente de obiect: lemnul moale care poate fi ușor crestat și carnea revărsată. Metafore materiale merg de la lemn la carne. Datorită acestei dualități, sadismul își găsește substitutele liniștite și mascate, „inocentele-i mărturii". Totul poate fi spus în registrul de *materie inertă*, care va fi mărturisirea unei mari crime în registrul *carne*. Blin merge de la una la cealaltă, profitînd de ambiguitatea delicios sadică a provocării: „Gestul de a cresta comportă în multe cazuri o lipsă de loialitate care nu displace. Adevărata crestătură, crestătura superficială, piezișă – atacă în punctul slab, pieziș, în diagonală, linia pe care o frînge. Securea pădurarului cunoaște bine această perfidie a oblicului. Ea nu atacă niciodată din față, în unghi drept, ramura în care își înscrie lovitura". Vom vedea în detaliu, în partea obiectivă a acestui diptic, toată importanța acestor lovituri *oblice*, toată viclenia muncii voluntar indirecte. Această psihologie a crestăturii piezișe este notată aici de Georges Blin sub aspectul caracterului ei profund neloial. Crestînd ramura de salcie pieziș, copilul realizează pe acest lemn copilăresc toată lipsa de loialitate omenească. Acționînd asupra materiei, el dezvăluie chiar o trăsătură de caracter adeseori ascunsă, reaua-credință. Într-adevăr, în timp ce reaua-credință în raporturile umane este aproape totdeauna defensivă, aproape totdeauna mohorîtă, reaua-credință își capătă aici valoarea de atac, sensul agresiv, fericit, sadic, activ.

Nu trebuie să ne mirăm că experiențe psihologic atît de active sînt retrăite în domenii atît de diferite. Sub o formă cam prea sintetică, Georges Blin rezumă lecțiile criptogramei natural-materiale ale crestăturii: „Voluptatea de a cresta trebuie să fie în

mare măsură înțeleasă ca plăcerea pe care o simți cînd învingi o rezistență obiectivă: ca bucurie de a fi sau de a mînui instrumentul cel mai dur, de a acționa în sensul a ceea ce este mai proeminent și mai contondent și de a-ți imprima *proiectul* în materia care cedează. Imperialism orbitor al reliefului celui mai rezistent: al plugului, al diamantului, al pumnalului, al dinților".

Simțim că numai o analiză materială ar putea surprinde toate funcțiile unui asemenea text. Viața noastră este plină de asemenea experiențe ciudate, de asemenea experiențe pe care le trecem sub tăcere și care suscită în inconștientul nostru reverii nesfîrșite. Există substanțe atît de speciale încît, dacă le ataci cu o lamă fină, cunoști o nouă agresivitate. Să ne gîndim fie și numai la tăietura netă și fremătătoare a unei gelatine străbătute de un cuțit, frumoasă carne care nu sîngerează... Oare acesta-i motivul pentru care durul și purul Axel, din opera lui Villiers de l'Isle Adam, îi servea la masă oaspetelui său pulpă de mistreț cu garnitură de dulceață de gutui?

Această materie de sadism într-o farfurie, această materie care lasă cuțitul visător să lucreze sub o bună acoperire, e o materie din inconștient pe care psihanaliza materială trebuie să o specifice. Dacă acordăm o oarecare atenție materiei, formelor ei multiple, vedem că psihanaliza se află în fața unei întreprinderi considerabile. În acest simplu eseu noi nu putem evoca decît exemple particulare.

II

Să trecem acum la o serie de observații succinte asupra lucrării efective a materiei.

Dacă vrem să avem o vedere oarecum sintetică a muncii omenești, cea mai mare garanție că nu ne va scăpa nici o caracteristică a ei o vom avea dacă ne vom referi la materiile lucrate. Clasificarea uneltelor după forma lor definitivă, consacrată printr-o îndelungată folosire, nu ne oferă un cadru potrivit pentru a studia progresele tehnice. Un specialist ca Leroi-Gourhan a recunoscut incertitudinea unei cronologii a uneltelor preistorice după felul cum sînt constituite. După el, „materia condiționează orice

tehnică"[1], iar etnologia primitivă devine mai limpede prin clasamentul următor:

1. Solide stabile – piatră, os, lemn.
2. Solide semiplastice – care dobîndesc prin căldură o anumită plasticitate (metale).
3. Solide plastice – care devin dure prin uscare – ceramică, lacuri, cleiuri.
4. Solide suple – piele, fire, țesături, împletituri vegetale.

În fața unei asemenea pluralități de substanțe față de care munca se arată *interesată*, vedem întinderea problemei pentru o analiză materialistă a muncii care ar vrea să urce la originea unor interese atît de diverse. Era științifică în care trăim ne îndepărtează de aceste *a priori* materiale. De fapt, tehnica *creează* materiile *exacte*, răspunzînd unor nevoi bine definite. De exemplu, minunata industrie a materiilor plastice ne oferă acum *mii* de materii cu caracteristici bine determinate, instituind un adevărat *materialism rațional* pe care îl vom studia într-o altă lucrare. Dar problema muncii primitive este cu totul diferită. Atunci *materia este cea care sugerează*. Osul, liana – rigidul și flexibilul – vor să străpungă sau să lege. Acul și firul continuă proiectul înscris în aceste materii. Cînd apar artele focului, topirea mineralului și mulajul, fenomenologia *potrivnicului* se complică în mod ciudat. S-ar părea chiar că asistăm la o inversiune a fenomenologiei. Într-adevăr, prin foc, lumea rezistentă este într-un anume sens învinsă din interior. Omul oferă acum metalului învins soliditatea tiparelor. Tăierea solidului dur și punerea în tipar a corpului moale care se solidifică se prezintă atunci într-o dialectică materială dintre cele mai nete, dialectică ce răstoarnă toate perspectivele bergsoniene. Participarea muncitorului metalurgist la crearea metalului capătă astfel o extraordinară profunzime. O vom regăsi cînd vom studia imaginația materială a metalului. O arătăm aici doar pentru a pune în evidență varietatea problemei imaginilor materiale. Pentru moment nu vrem să ne ocupăm decît de fenomenologia directă și nu luăm în considerare decît rezistența primului aspect, duritatea inițială.

Bineînțeles, această fenomenologie este esențialmente o dinamologie și orice analiză materialistă a muncii este dublată de o analiză energetică. Se pare că materia are două ființe: ființa ei de odihnă și ființa ei de rezistență. Într-una găsim contemplarea, în

---

[1] André LEROI-GOURHAN, *L'Homme et la Matière*, p. 18.

celalaltă acţiunea. Pluralismul imaginilor materiei este, prin chiar aceasta, încă şi mai mult multiplicat. Astfel, cum observă Leroi-Gourhan, percuţia (act omenesc prin excelenţă) se face cu ajutorul a trei feluri de unelte, în funcţie de:

1. o percuţie *aşezată*, ca aceea a cuţitului sprijinit pe lemn – prin care se obţine o tăietură precisă, dar lipsită de energie;

2. o percuţie *lansată*, ca aceea a cosorului – prin care se obţine o tăietură imprecisă, dar energică;

3. o percuţie *aşezată* cu *percutor*: dalta îşi are tăişul *aşezat* pe lemn, ciocanul loveşte dalta. Aici începe dialectica uneltelor şi sinteza lor. Au fost reunite avantajele percuţiei aşezate (precizia) şi ale percuţiei lansate (forţa).

Simţim că trei psihisme diferite, trei dinamisme ale *potrivnicului* îşi găsesc aici caracterul lor activ dominant. Mai ales *munca de genul al treilea* ne duce către o cunoaştere şi către o putere care ne situează într-un nou domeniu: *domeniul forţei administrate*. Cele două mîini apar cu privilegiul lor respectiv: una are forţa, cealaltă are îndemînarea. În diferenţierea mîinilor se pregăteşte dialectica stăpînului şi a sclavului.

Orice agresivitate specific umană atacă adversarul în două feluri în acelaşi timp. De exemplu, am înţelege mai bine felul în care sînt domesticite animalele dacă l-am privi ca pe o cooperare între doi bărbaţi. Călăreţul îi spune grăjdarului: Pune-i zăbala, eu îi sar în spate, şi *calul este atacat în acelaşi timp de două ori*. Se pare că animalul nu a fost înzestrat de natură cu reflexe sintetice care să-l poată apăra împotriva unui atac combinat, atît de puţin natural, atît de uman. Munca făcută cu cele două mîini suscită acelaşi fel de observaţii. Cele două mîini care nu se diferenţiază atunci cînd frămîntă aluatul – muncă feminină – îşi vor căpăta şi una şi cealaltă valoarea dinamică particulară în munca de al treilea gen, împotriva unei materii dure. Iată de ce materia dură ne va fi revelată ca mare educatoare a voinţei umane, ea reglementînd dinamogenia muncii, în chiar sensul virilizării.

III

Într-adevăr, cu munca iscusită, cu îndemînarea cerută de prelucrarea materiei dure, putem elimina multe fantasme denunţate de psihanaliză. Şi ca să luăm un exemplu precis, să propunem

cîteva observaţii sumare pe marginea întregii literaturi adunate de psihanaliză în jurul *reveriilor găurii*[1].

Pe marginea a ceea ce se spune, sugerăm să se acorde o anume importanţă celor făptuite printr-o *muncă precisă* şi printr-o *muncă în forţă*. Nu putem să nu vedem atunci cum reveriile cu tendinţe anale sau sexuale sînt treptat înlocuite – şi nu refulate –, pe măsură ce se dezvoltă acţiunile unei munci efective, mai ales cînd această muncă vrea să ajungă la forme geometrice bine definite, realizate într-o materie rezistentă. Materia dură fixează oarecum extravertirea. Forma geometrică ce urmează a fi stabilită ne îndreaptă atenţia, spre a spune astfel, către punctul extrem al extravertirii. Sînt două motive pentru ca dialectica introvertirii şi a extravertirii, atît de mobilă, atît de ritmică în viaţa trîndavă, să fie puternic polarizată în folosul extravertirii. Pe măsură ce *rotundul* devine *cerc*, pe măsură ce gaura ia o formă net circulară, imaginile reveriei libidinoase se şterg, astfel încît am putea spune că spiritul geometric este un factor de autopsihanaliză. Fireşte, lucrul e mult mai uşor de surprins dacă gaura *trebuie* să aibă forme mai complicate: pătrat, stea, poligon...

Dar dezbaterea cu privire la introvertire şi extravertire nu poate fi încheiată atît de uşor. Seducţiile introvertirii rămîn posibile chiar după eforturile către obiectul material şi munca geometrică. Uneori, în colţişòrul unui pătrat, în vîrful unei stele, satirul chicoteşte...

În general, dificultatea psihanalizează, iar facilitatea infantilizează. Iată de ce e foarte greu să caracterizăm psihologic *forajul prin rotire*. E o foarte mare invenţie tehnică. El determină cu siguranţă o derivaţie a reveriilor sexuale care însoţesc adeseori forajul direct. Totuşi, ce bucurie ambiguă simţi cînd eşti stăpînul unei maşini care introduce sfredelul în placa metalică cu o violenţă atît de blîndă, într-un mod atît de blînd, încît „intră ca în brînză". Are loc aşadar substituirea prin imaginaţie a unui complement de materie. Aceste substituiri determină totdeauna reverii polivalente, semne ale importanţei imaginaţiei materiale. Asemenea reverii implică cea mai mare contradicţie: contradicţia materiilor rezistente. Ele trezesc în sufletul celui care munceşte impresii demiurgice. E ca şi cum realul este învins în miezul substanţelor sale, şi în cele din urmă această mare victorie îl face să uite uşurinţa cu care a obţinut-o şi îl propulsează pe cel care

[1] Cf. Juliette BOUTONIER, *L'Angoisse, passim.*

muncește în regiunile voinței eliberate de fantasmele impulsurilor primitive.

Astfel, de îndată ce vom fi redat muncii aspectele-i psihologice dinamice, asociind pe dată oricărei acțiuni conștiința de ființă activă, vom înțelege că fenomenologia găurii nu se poate face doar pe baza fenomenologiei vizuale. Referința la funcțiunile organice nu pune nici ea problema reală a dinamologiei active. Trebuie, după noi, să strîngem cît mai mult legătura dintre formă și forță și să ajungem la acea eficacitate a acțiunii care conferă valoare unor *a priori ale muncii*, *a priori* care dau o deschidere unei voințe de a acționa util, real, material, determinînd în real complementul de obiect al oricărui proiect subiectiv.

Nu trebuie așadar să fim surprinși dacă scara durității materiilor lucrate este în multe privințe o scară a maturității psihologice. Gaura făcută în nisip, apoi în pămîntul moale, corespunde unei necesități psihice a sufletului copilului. Copilul trebuie să trăiască vîrsta nisipului. A o trăi este cel mai bun mod de a o depăși. Interdicțiile cu privire la acest subiect pot fi dăunătoare. Este interesant să vedem cum Ruskin, a cărui tinerețe s-a desfășurat sub o strictă supraveghere, scria: „Cel mai mult îmi plăcea să fac găuri în pămînt, formă de grădinărit care, vai, nu-mi era îngăduită de mama"[1]. Ruskin pare a raționaliza pe un ton glumeț interdicția maternă. El admite că unui copil trebuie să i se interzică „să calce peste straturile cu flori și legume". De unde și acest paradox al unui copil care avea o grădină și nu găsea aici natura! Și totuși înclinațiile copilului către natură sînt atît de firești, încît e nevoie de foarte puțin spațiu, de foarte puțin pămînt pentru ca imaginația să prindă rădăcini. Într-o grădină de la periferia unui mare oraș, copiii imaginați de Philippe Soupault desfășoară toate activitățile ce operează cu cele patru elemente materiale, astfel încît scriitorul condensează într-o singură frază tetravalența imaginației materiale: „Grădina rămînea un loc fermecat. Pentru jocurile lor, au supus cele patru elemente: canale, cuptoare, mori, tunele"[2].

Mama lui Ruskin voia de fapt un copil *curat*. Vom avea prilejul să revenim asupra acestui punct. Dar ce ciudată educație este cea care i se dă unui copil căruia îi este interzis, cînd are puterea să o facă, și cînd forțele sale îi cer să o facă, să facă găuri în pămînt, sub pretextul că pămîntul e murdar. Parcurgînd amintirile

---

[1] Ruskin, *Praeterita Souvenirs de Jeunesse*, p. 58.
[2] Philippe Soupault, *Les Frères Durandeau*, p. 90.

scriitorului englez, vom înțelege primele tendințe ale adolescentului către geologie, către domeniul interzis, cît și faptul că a rămas un geolog veleitar.

Alături de acest infantilism marcat printr-o amintire plină de regrete, dinamismul găurii în lemn pare semnul unei maturități foarte normale. Diferitele moduri de a lucra lemnul se desemnează ca tot atîtea munci educative care ar putea să ofere cu ușurință diferite testări ale durității. Ele sînt indispensabile unui adolescent. Dacă ar trebui să propunem o psihanaliză pentru psihisme care rămîn prea mult la vîrsta pastei, am sfătui să se recurgă la găurile în lemn, începînd cu partea moale a frasinului – lemn fără noduri – și pînă la inima stejarului. Ar veni apoi, în cazul extremului ideal al virilității mîinii care lucrează, găurile făcute în piatră și în fier.

Pe această scară a durităților am vrea să vedem că se recunoaște faptul că valori psihice foarte diferite sînt angajate cînd se trece de la o materie la alte materii, și cînd, mai ales, se modifică forma de atac. Să nu judecăm decît sub semnul vitezei. Ne aflăm în fața acestui paradox: unealta trebuie să capete cu atît mai multă viteză cu cît corpul ce trebuie atacat este mai dur. Munca cu burghiul arcuit rezolvă acest paradox. Perforarea prin rotire rapidă ne face să trăim într-un timp foarte special, ea ne învață să fim *muncitori ai vitezei*. André Leroi-Gourhan (*loc. cit.*, p. 54) a arătat importanța acestei cuceriri umane și extraordinara ei expansiune pe toată suprafața globului: „Perforarea substanțelor dure, și mai ales cea a pietrelor, a stimulat foarte de timpuriu simțul inventiv al oamenilor; faptul că securile, măciucile, ciomegile au o coadă a împins industria către acest mijloc (munca cu burghiul arcuit) care permite să se foreze pînă și în corpurile cele mai compacte. Prelucrarea jadului, comună întregii regiuni a Pacificului, a dus la mai multe descoperiri capitale".

Fără a mai fi nevoie să insistăm, simțim că ierarhia uneltelor apropriate unei ierarhii a materiilor dure aduce cu sine o ierarhie a eficacității pe de-a-ntregul psihologice, care ne dă cu adevărat o istorie a dinamismului nostru. Din nefericire, noi nu *scriem* decît visele trîndăviei, căci avem nostalgia unei copilării molcuțe. Pentru a păstra sensul bucuriilor vigorii, ar trebui să regăsim amintirea luptelor noastre împotriva lumii rezistente. Munca, obligîndu-ne la aceste lupte, ne oferă un fel de psihanaliză naturală. Această psihanaliză își propagă puterile de eliberare în toate straturile ființei. Ea ne îngăduie să înțelegem în detaliu, prin exemple multiple, acest mare adevăr susținut de Novalis, care se opune

atîtor teze moderne: „Lenea este cea care ne înlănțuie în stări dureroase“[1]. Datorită acestei psihanalize, cel care muncește se eliberează de reveriile trîndave și greoaie prin trei mijloace: munca energică însăși, stăpînirea evidentă asupra materiei, forma geometrică cu greu realizată.

O enciclopedie a valorilor psihanalitice ale muncii ar trebui să examineze și valorile răbdării. Alături de forma schițată în mare, ar veni și studiul formei *șlefuite*. Un nou aspect temporal ar trebui incorporat atunci obiectului lucrat. Șlefuirea este o ciudată tranzacție între subiect și obiect. De aceea, cîte vise putem desluși în acest frumos distih metafizic al lui Paul Éluard (*Carte deschisă*, II, p. 121):

> Cenușă, șlefuiește piatra
> Care șlefuiește degetul studios.

IV

Credem deci că putem vorbi despre *un onirism activ*, adică despre reveriile muncii fascinante, ale unei munci care deschide perspective voinței. În acest onirism activ se îmbină cele două mari funcții psihice: imaginația și voința. Întreaga ființă este mobilizată de imaginație, cum a recunoscut și Baudelaire: „Toate facultățile sufletului omenesc trebuie să fie subordonate imaginației care le rechiziționează pe toate deodată“[2]. Descriind îmbinarea dintre imaginație și voință prin exemple precise, luminăm psihologia unui vis spre a spune astfel supra-treaz, în timpul căruia ființa care lucrează se leagă nemijlocit de obiect, pătrunde, prin toate dorințele sale, în materie și devine astfel tot atît de solitară pe cît este în somnul cel mai adînc.

Observațiile noastre vor fi poate mai limpezi dacă le vom da un aspect pe de-a-ntregul dialectic, înfățișînd împreună cei doi poli ai psihologiei muncii: polul intelectual și polul voluntar – gîndurile clare și reveriile de putere.

Trebuie mai întîi să fie bine înțeles că, în prelucrarea materiei dure, acțiunile acestor doi poli sînt inseparabile. Numai cel care

---

[1] Citat de Richarda HUCH, *Les Romantiques allemands*, p. 24.
[2] Citat de Nicolas CALAS, *Foyers d'Incendie*, p. 115.

nu a ținut niciodată în mînă o pilă poate caracteriza psihologia lui *homo faber* doar prin finalitatea unui model geometric. Administrarea forțelor cere o ciudată prudență, o lentă integrare a actelor parțiale, foarte delicată cînd bucata de materie a fost în mare lucrată. Atunci începe un duel al celor două voințe. Vrei să pilești drept, vrei *să impui* planuri rectangulare. Dar se pare că materia, la rîndu-i, vrea să-și păstreze rotunjimea. Ea își apără rotunjimea, masa rotundă. Refuză, cu o evidentă *rea-voință*, geometria elementară. Numai cel care o lucrează știe prin cîte atacuri fine, prin cîtă reținere a forțelor sale cucerește simplitatea cu care pecetluiește obiectul.

Trebuie atunci să ne dăm seama că imaginația inteligentă a formelor impuse prin muncă unei materii trebuie să fie dublată de energetismul unei imaginații a forțelor. Cum de o filosofie a acțiunii ca filosofia bergsoniană a putut mutila psihologia lui *homo faber* pînă într-atît încît a neglijat jumătate din ea – și anume partea *temporală*, cea care organizează timpul muncii, care face din el o durată voluntară și reglată? O unealtă vrea o viteză – altă unealtă vrea o mișcare lentă. O unealtă cheltuiește forța printr-un gest larg – altă unealtă o absoarbe în clipa unei percutări. Ce poate fi mai ridicol decît un lucrător care gîfîie? Și cît este de disprețuit lucrătorul care face pe grozavul, căruia îi lipsește tocmai înțelegerea forțelor sale, cunoașterea raporturilor dinamice dintre unealtă și materie!

Cînd vom fi înțeles că unealta implică o dinamizare a celui care muncește, ne vom da seama că *gestul muncii* nu are aceeași psihologie ca *gestul gratuit*, ca *gestul ce nu întîlnește nici un obstacol* și care pretinde că dă un chip duratei noastre intime, ca și cum noi nu am fi legați de lumea rezistentă. Uneltele exact situate între lucrător și materia rezistentă sînt chiar în punctul unde se schimbă între ele acțiunea și reacția atît de îndeaproape studiate de Hegel, acțiune și reacție pe care trebuie să le trecem din domeniul fizic în domeniul psihologic. Uneltele, adevărate teme de intenționalitate[1], ne fac să trăim timpuri instantanee, timpuri alungite, timpuri ritmate, timpuri agresive, timpuri răbdătoare. Formele ne ajung pentru a sugera aceste bogății temporale, aceste valori dinamice. De exemplu, o psihologie a lui *homo faber* care rămîne prea limitată la geometria produselor muncii și la simpla cinematică a actelor, uitînd de rezistența materiei, ar pune

---

[1] Cf. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, p. 123.

în aceeaşi categorie foarfeca sobarului şi foarfeca croitoresei. Sînt, spune inteligenţa, două pîrghii aparţinînd primului gen. Dar *complementul de obiect* al acestor unelte schimbă cu desăvîrşire psihologia *subiectului* care munceşte. Foarfeca tinichigiului nu apare în simbolurile castraţiei, în timp ce foarfeca croitoresei, prin perfidia ei facilă, răzbună în mod inconştient suflete nevrozate. Funcţionarea celor două unelte este înţeleasă în acelaşi fel. Dar *cele două unelte nu au acelaşi inconştient.*

Astfel o unealtă trebuie să fie considerată în legătură cu *complementul său de materie*, în dinamica exactă a impulsului manual şi a rezistenţei materiale. Ea trezeşte cu necesitate o lume de imagini materiale. Şi în funcţie de materie, de rezistenţa ei, de duritatea ei se formează în sufletul celui care o lucrează, alături de o conştiinţă a îndemînării sale, o conştiinţă a puterii. Îndemînare şi putere nu merg una fără cealaltă, în onirismul celui care lucrează, în reveriile voinţei. Unealta precizează unirea lor într-un mod atît de net, încît se poate spune că dacă fiecare materie are un *coeficient de adversitate*, fiecare unealtă determină în sufletul celui care lucrează materia un *coeficient de stăpînire* a ei.

Dacă materia lucrată, dacă lemnul, de exemplu, ni se revelează într-un fel de ierarhie internă a durităţii, cu zone mai moi şi cu nuclee mai dure, lupta care este munca îşi multiplică reveriile active. Se pare că sculptorul în lemn caută, o dată cu finalitatea formelor, *finalitatea materiei dure*. El vrea să izoleze puterile materiale superioare, să le elibereze de învelişurile zadarnice. Ca un pictor care foloseşte petele de culoare, sculptorul în lemn foloseşte uneori nucleele dure. În legătură cu aceasta, Alain reînvie o străveche imagine aristotelică uzată de folosirea abstractă pe care i-au dat-o filosofii. El arată cum acţionează asupra imaginaţiei aceste rînduri înscrise în mod firesc în lemn: „Toţi cei care au sculptat vreun toiag, sau capete de marionete în rădăcini, vor înţelege; toată lumea va înţelege. E ca şi cum ai face o statuie care seamănă tot mai bine cu ea însăşi. De unde şi nevoia de a lucra cu multă prudenţă. Căci altminteri această asemănare s-ar putea pierde, această fantomă de model s-ar putea şterge“[1]. Şi Alain poate trage următoarea concluzie: „Nu sculptăm ceea ce vrem: aş spune că sculptăm mai curînd ceea ce vrea lucrul sculptat“. Astfel, Alain caracterizează foarte bine un fel de sculptură

[1] ALAIN, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, p. 224 şi urm.

naturală, de sculptură din reveriile noastre care ne pune cuțitul în mînă în fața unei structuri intime deja schițate de natură.

Contemplarea materiilor frumoase beneficiază în mod firesc de imaginile activiste ale muncii. În fața acestei mobile din lemn șlefuit, fixat în intimitatea fibrelor și nodurilor sale, ne așezăm, prin imaginație, la muncă. Ne asaltează imaginile dinamice ale daltei, rindelei mici și mari, ale pilei – toate uneltele cu nume atît de dure, atît de scurte încît orice ureche bună le aude cum lucrează[1].

Iată deci scos la lumina zilei pe scîndura trasă la rindea vîrtejul nodului, răsucirea eroică a vieții încrustate, voința liniei dure care, dincolo de petulența sevei, și-a învins propria duritate. O dialectică a răsucirii și a izbucnirii libere este vizibilă în jocurile lemnului închis la culoare și ale lemnului deschis la culoare. Cum să contempli desenul acestei materii intime? Nu vom vedea în el decît cîteva linii frumoase, o bună asociere de fibre? Nu, pentru cine a lucrat cît de cît lemnul, panoul de stejar este un mare tablou dinamic: el oferă *un desen al energiei*. Atunci, între zonele de lemn moale și pal și nodul dur și brun, există mai mult decît un contrast de culoare. Trăim aici, chiar în ordinea imaginației materiale, o transpunere a teoriei dialectice a formei și a fondului. Materia dură este aici *dinamic* contemplată ca un „nucleu material rezistent" pe un „fond material de pastă moale". Vom regăsi această problemă în capitolul următor, cînd vom studia metaforele stejarului noduros. Dar am vrea să facem simțit aici faptul că această dialectică a durității și a moliciunii este directă chiar cînd este recunoscută doar de ochi. Acest *tablou material* îi vorbește ființei dinamice care este cel ce lucrează materia. Prin imaginația materială și dinamică, noi trăim o experiență prin care forma externă a nodului trezește în noi *o forță* internă care dorește victoria. Această forță internă, privilegiind voințe musculare, conferă o structură ființei noastre intime. Este tocmai ceea ce a văzut foarte bine Maurice Merleau-Ponty: „În ultimă instanță, dacă trupul meu poate fi o *formă* și dacă pot exista în fața lui figuri privilegiate pe fundaluri indiferente, aceasta se întîmplă în măsura în care el este polarizat de îndatoririle sale, în care *există spre* ele, în măsura în care el se adună în sine pentru a-și atinge

---

[1] Nu poți uita zgomotul făcut de unelte după ce ai izbutit să le auzi o dată sunetul. În *La Pierre d'Horeb*, Georges DUHAMEL ne dă adevărata sonoritate a atelierului tîmplarului: „Rindeaua lui scotea un strigăt lung și șuierător, ca acela cu care vrei să sperii pisicile".

scopul"[1]. Dar perceperea desemnează îndatoririle, ea nu le face. Ea este descrisă de fenomenologia lui *spre*. Pentru a descrie voința în actul ei – și, mai bine zis, în munca ei – trebuie să punem un accent și mai puternic pe textul lui Merleau-Ponty și să urmărim o dinamologie a lui *împotriva*. În noi înșine apare atunci o „formă de voință corporală" pe un fond de non-voință, sau, cum spune tot Merleau-Ponty, „un gest de dexteritate ca figură *pe* fondul masiv al corpului".

Astfel imaginația materială ne *angajează* dinamic. În ordinea materiei imaginate totul se însuflețește: materia nu este inertă și pantomima care o traduce nu poate rămîne superficială. Cel care iubește substanțele, le lucrează fie și numai atunci cînd le desemnează.

Acest gestaltism dinamic al imaginației materiale care unește o intensitate substanțială cu o formă nu va fi negat decît de cei care nu au *simțul stejarului*. Dacă imaginația materială este uneori atît de slabă, nu trebuie să incriminăm oare toate aceste mobile vopsite, care ne frustrează de reveriile de adîncime? Atîtea obiecte care nu mai sînt decît suprafețe! Atîtea materii depersonalizate de sărăcăcioase lăcuiri! Căci, așa cum îi spunea lui Daniel Halévy un dogar: „Lemnul nu-i ca fierul, trebuie să stai și să judeci fiecare bucată"[2]. Dacă judeci greșit, lemnul te va trăda. Onoarea profesională a dogarului – a acestui meșteșugar care are marea, îndepărtata, insondabila responsabilitate a vinului – este *angajată* și acest angajament nu-i un simplu jurămînt, el este profund, este înscris într-o materie, este solidar cu *morala lemnului*. Pînă acolo merg visele celui care lucrează materia.

V

Dar să cităm aici un frumos document literar în care un mare scriitor ne dezvăluie onirismul muncii, valorile ofensive ale uneltei. Vom găsi în cartea lui Charles-Louis Philippe, *Claude Blanchard*, pagini cu atît mai interesante cu cît au fost reluate de mai multe ori înainte de a-și găsi redactarea definitivă.

---

[1] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, p. 117.
[2] Daniel HALÉVY, *Visite aux Paysans du Centre*, p. 225.

Se pare mai întîi că prima schiță literară nu a putut produce decît poncifuri. Citim aici despre bucuriile muncii bine făcute; ne este arătat meșterul care face saboți, mîndru de munca lui, mîngîind linia sabotului bine rotunjit, cu profilul bine curbat, cu vîrful ironic întors în sus.

Într-o altă redactare, citim un text ditirambic despre tehnica inteligentă a muncii bine făcute. Uneltele ne sînt înfățișate într-o ordine rațională; ele figurează toate etapele îndemînării inteligente a lucrătorului. Dar scriitorul simte și de data asta că nu a fost decît un vizitator leneș, care a contemplat magazinul inert plin cu saboți scoși la vînzare sau atelierul, într-o zi cînd nu se lucrează, atelierul în care domnește ordinea.

Trebuie așadar să ia totul încă o dată de la început, și scriitorul se așterne în sfîrșit cu adevărat pe treabă, împreună cu meșterul care face saboții. Dintr-o dată izbucnește o pagină de o neobișnuită originalitate, eminent model de imaginație dinamică:

„Saboții nu se fac singuri. Lemnul este mai tare decît piatra, s-ar spune că i se împotrivește celui care-l lucrează, înverșunîndu-se să-i facă viața grea. Baptiste îl ataca așa cum ataci un dușman. Cu brațul amenințător puternic, după ce izbutise să înfigă în bucata de lemn cuiele groase, își ridica ciocanul, și cînd îl cobora, părea că se aruncă asupra lemnului, într-o luptă corp la corp. Trebuia ca unul dintre cei doi să cedeze, trebuia ca acele cuie să intre pînă la capăt în fibra sfîșiată, sau ca bărbatul, învins de rezistența pe care o întîmpina, să fie el sfîrtecat în locul lemnului. Dar bărbatul rămînea întreg, rămînea viu pentru a-și continua lupta. După ce lăsa de o parte ciocanul și cuiele, punea mîna pe o secure. Bătălia se întețea, uneltele te duceau cu gîndul la arme. Într-un elan continuu, cuprins de un fel de furie războinică, s-ar fi spus că Baptiste se arunca, ținîndu-și unealta cu o mînă, asupra bucății de lemn pe care o fixa cu cealaltă mînă, și că, lovind în plin, se răzbuna în cele din urmă pe ea“[1].

---

[1] Victor HUGO a notat și el în *Les Travailleurs de la Mer* (vol. II, p. 63, ed. Nelson) caracterul ofensiv al uneltelor: „I se părea că uneltele lui erau arme. Avea sentimentul ciudat al unui atac latent pe care îl reprima sau îl prevenea“. Gilliat „se simți din ce în ce mai puțin meșteșugar și din ce în ce mai mult îmblînzitor de animale.

Era acolo ca un dresor. Îl înțelegea aproape. Ciudată deschidere pentru mintea lui“.

Astfel, ostilitatea materiei dure este acum semnul unei vechi uri. În sabotul unei singure zile se regăsesc toate necazurile unei vieți. Dar din fiecare auroră urcă forțe noi. Prima lovitură de daltă este o voință incisivă. E ca o sfidare. Dă liber curs unei mînii. Și Charles-Louis Philippe scrie această formulă, care merită să devină o deviză a filosofiei meșteșugurilor: „Ca să fii meșter în făcutul saboților, trebuie să fii mînios".

Această mînie nu e numai o forță a mîinii. Ea se află în omul întreg, în omul *adunat* în unitatea sa dinamică: „Uneori, întinzîndu-și către bucata de lemn cu violență fața, gura larg deschisă, părea că își dă în sfîrșit seama că posedă o falcă precum animalele: așteptase prea multă vreme: acum va mușca. Pîndeai cu neliniște clipa cînd, nebun de neputință, avea să părăsească totul și, întorcîndu-și mînia spre întreaga umanitate, avea să se repeadă în stradă și să sară la gîtul trecătorilor, ca și cum ei ar fi fost pricina nefericirii sale".

Cum s-ar putea spune mai bine că mîinii viguroase i se alătură maxilarul contractat? Și, mai mult încă: un gen de muncă manuală este legat de o contracție particulară a chipului. Faciesul celui care pilește metalul este atît de diferit de cel al fierarului!

În atelierul viu, cît de departe sîntem de gemetele pe care un Chateaubriand le aude în materia lucrată *de ceilalți*: „Orice ar face omul, e neputincios, totul îi rezistă: nu poate modela materia spre folosința sa fără ca ea să nu se vaite și să nu geamă: s-ar zice că în tot ce face își pune el însuși suspinele și sufletul tumultuos"[1]. Suspine ale unui lucrător neîndemînatic, obosit chiar înainte de a începe o muncă ceva mai grea. Există, printre cei care privesc, oameni care nu pot suporta *scrîșnetul* unei pile pe o bucată de fier. Ei consideră cu bună-credință că este una dintre torturile pe care trebuie să le îndure cel care face chei și broaște. Abatele Vincelot spune despre strigătul pițigoiului numit în sudul Franței prin onomatopeea care este însuși țipătul său: *saraié* (*serrurier*): „Țipătul acestei păsări are în el ceva trist și sinistru"[2]. Cînd tocilarul ascute foarfece și brice în romanul lui Nathaniel Hawthorne, *Casa cu șapte vederi spre stradă* (trad. fr., p. 181), se aude dintr-o dată „un mic zgomot înspăimîntător, adevărat șarpe al acusticii și una dintre cele mai teribile violențe pe care trebuie să o îndure urechea omului".

---

[1] CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme*, ed. Garnier, vol. II, p. 305.
[2] Abatele VINCELOT, *Les Noms des Oiseaux*, 1867, p. 290.

Cînd judeci astfel eşti victima unui reflex născut din pasivitate. E de ajuns să fii actor, să iei pila în mînă, *să scrîşneşti tu însuţi din dinţi*, aşa cum se cuvine cînd te stăpîneşte mînia celui care munceşte, mînia activă, ca să nu mai suferi auzind *scrîşnetul* materiei dure. Munca produce un efect de inversare a ostilităţii. Zgomotul care rănea aţîţă. Meşteşugarul multiplică mişcările pilei, el are conştiinţa faptului că materia *scrîşneşte* datorită lui. Curînd el se bucură de puterea pe care o are. Rîde de expresia enervată a vizitatorului care-şi astupă urechile. Psihologia clasică va spune foarte curînd că meşteşugarul se *obişnuieşte* cu zgomotele sinistre şi scrîşnite. Dar duelul dintre meşteşugar şi materie nu cunoaşte somnolenţa obişnuinţei. El este întruna activ şi viu. Strigătele materiei îl mînă către această vivacitate. Sînt strigăte de durere care aţîţă agresivitatea meşteşugarului. Materia dură este dominată de duritatea mînioasă a acestuia. Mînia este aici un factor de accelerare. De altfel, în ordinea muncii, orice accelerare cere o anumită mînie[1]. Dar mînia celui care munceşte nu sfărîmă nimic, ea rămîne inteligentă, ea ne face să înţelegem acest verset vedic citat de Louis Renou: sub efectul somei, „Viclenia şi Mînia se trezesc, o, licoare".

Şi, desigur, această mînie vorbeşte. Ea provoacă materia, o insultă. Triumfă. Rîde. Ironizează. Face literatură.

Ea face chiar metafizică, fiindcă, totdeauna, mînia este o revelaţie a fiinţei. Cînd eşti mînios, te simţi nou, reînnoit, chemat la o nouă viaţă. „La originea vieţii noastre, avem cu toţii izvorul mîniei şi cel al asprimii; altminteri nu am fi vii".[2]

Atunci, în acelaşi timp, munca, mînia, materia, totul este aici, laolaltă. „Într-adevăr, cel care nu cunoaşte mînia nu ştie nimic. El nu cunoaşte nemijlocitul".[3]

---

[1] Această capacitate de a accelera a muncii mînioase este arătată în mai multe pagini ale romanului Joséphinei JOHNSON, *Novembre* (cf. trad. fr., p. 51): „Bătrînul ei tată se mişca încet, se încurca în hăţuri, trăgea şi împingea caii pînă cînd se ridicau cu picioarele din faţă pe zidurile grajdului. Karrin, fiica sa, făcea toate acestea pentru el, potrivea hamurile cu gesturi iuţi şi mînioase, dar fără nici o ezitare şi fără să greşească. Era stăpînită de un fel de certitudine dispreţuitoare. Ea le dădea cailor să mănînce la amiază, le punea în faţă ovăzul cu blîndeţe, dar şi cu un fel de furie, bătîndu-şi joc de lăcomia lor".

Pentru VICO (trad. fr. Michelet, vol. II, p. 244): „Primul sens al cuvîntului *colère* (mînie) a fost: a cultiva pămîntul".

[2] Jacob BOEHME, *Des trois Principes*, trad. în fr. de Filosoful necunoscut, vol. II, p. 398.

[3] Henri MICHAUX, *L'Espace du Dedans*, p. 102.

Vom cita numeroase mărturii ale acestei acțiuni vorbite în capitolele care urmează. Pentru moment, vrem să arătăm că provocarea materiei este directă și că ea presupune o mînie, o mînie nemijlocită *împotriva* obiectului. Rezistența și mînia sînt legate între ele în mod obiectiv. Iar materiile dure sînt capabile să ne ofere, în funcție de rezistența lor, o mare varietate de metafore care se înscriu într-o psihologie a mîniei. De exemplu, Buffon scria: „Există anumite marmore foarte îndărătnice și care se lucrează foarte greu. Meșteșugarii le numesc *marmore mîndre*, pentru că ele rezistă prea mult în fața uneltelor și nu le cedează decît sfărîmîndu-se"[1]. Un filosof al suprafețelor și al culorilor nu ar ști să spună despre o marmoră decît că e rece și albă. El nu-i va descoperi niciodată mîndria, culoarea îndărătnică, sfărîmarea bruscă. De fapt, și în acest caz, ca și în cele mai multe dintre exemple, materia este voință tocmai pentru că este *rea-voință*[2]. Pesimismul schopenhauerian crede că se întemeiază pe o voință obtuză a materiei, pe o voință irațională. Dar acest pesimism este uman, prea uman. El este alcătuit dintr-o sinteză confuză a tuturor neîndemînărilor și a tuturor decepțiilor noastre. El ne substanțializează *primele* eșecuri, crezînd că găsește în ele o reală primitivitate. Un asemenea existențialism al voinței nu corespunde unui existențialism angajat în muncă. De fapt, pesimismul material al lui Schopenhauer nu are nici un sens în atelier. Contemplarea trîndavă nu-l poate depăși, dar nici voința de muncă nu este atinsă de el. Materia este pentru cel care o lucrează o condensare a viselor energiei. Supraomul este aici supralucrătorul. Și, la urma urmei, această lecție filosofică este importantă, căci ea arată că orice contemplare este o vedere superficială, o atitudine care ne împiedică să înțelegem *activ* universul. Acțiunea, sub formele ei prelungite, oferă lecții mai importante decît contemplarea. Într-un mod mai special: filosofia lui *împotriva* trebuie să aibă prioritate în raport cu filosofia lui *spre*, căci *împotriva* îl arată pe om în ceea ce înseamnă viața fericită.

Acest sentiment al victoriei dobîndite pe care îl dă materia stăpînită prin muncă a fost notat de Charles-Louis Philippe (*loc. cit.*, p. 84). Cînd sabotul este terminat, cînd așchiile de lemn devin tot mai mici, meșterul iartă materia rebelă. El a triumfat.

---

[1] BUFFON, *Minéraux*, cap. *Marbre*.

[2] Sartre vorbește despre „încăpățînarea compactă a pietrei" (*Le Mur*, p. 66).

Cum spune Charles-Louis Philippe: „Materia este învinsă; natura nu era chiar atît de puternică".

Căci întreaga natură este astfel învinsă într-una dintre materiile sale și întreaga omenire este învingătoare în bătălia unei singure zile. Atunci, în frumoasa operă a lui Charles-Louis Philippe, o meditație asupra atelierului devine tot mai importantă, ajungînd să fie o meditație asupra universului. Pentru trecătorul care hoinărește nepăsător, locuința meșterului care face saboți nu era „decît una dintre cele mai tihnite case din satul Champvallon". „Dar pentru oricine îl văzuse fie și numai o dată pe Baptiste lucrînd, casa era situată în cu totul alt loc. Nu într-un ținut odihnitor și cam trist din Centrul Franței, care te seduce la o anumită vîrstă și pare că ți se oferă, ci într-o lume activă..."

Într-o lume activă, într-o lume care îți rezistă, într-o lume ce urmează a fi transformată de forța umană. Această lume activă este o transcendență a unei lumi în repaos. Omul care participă la ea cunoaște, dincolo de ființă, țîșnirea energiei.

CAPITOLUL III

Metaforele durității

„Vîscul? – Este mînia pămîntului."
(VERHAEREN,
Cele douăsprezece luni. Aprilie, p. 224)

I

Pentru a distinge limpede problemele imaginației de cele ale percepției, pentru a arăta apoi cum ceea ce imaginezi controlează ceea ce percepi, pentru a da astfel imaginației locul care îi revine în activitatea umană: locul întîi, puține cuvinte sînt mai potrivite decît cuvîntul *dur*. La urma urmei, duritatea este fără îndoială obiectul a puține experiențe efective, fiind totodată sursa unui număr incalculabil de imagini. Un fel de muncă imaginară prinde viață la cea mai mică impresie de duritate:

Așteaptă, ce-i mai dur vestește de departe duritatea,
Nefericire – ciocanul absent se pregătește să lovească!

Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe –: Abwesender hammer holt aus!

(RILKE, *Sonete către Orfeu*, II, 12, trad. fr. Angelloz)

Ciocanul imaginar, ciocanul fără stăpîn al lui René Char, lucrează în mîna trîndavă de îndată ce cuvîntul *dur* este fie și numai șoptit. O dată cu cuvîntul *dur*, lumea își spune ostilitatea și, ca răspuns, încep reveriile voinței.

Cuvintele *dur*, *duritate*, apărînd atît într-o judecată asupra realității cît și într-o metaforă morală, dezvăluie astfel, foarte simplu, cele două funcții ale limbajului: transmiterea de semnificații obiective precise – sugerarea unor valori mai mult sau mai puțin metaforice. Și, încă de la primele schimburi între imaginile colcăitoare și percepțiile limpezi, imaginile, metaforele sînt cele care vor multiplica valorile, cele care vor valoriza valorile. Aproape totdeauna cuvîntul *dur* este prilejul manifestării unei forțe umane, semnul unei mînii sau al unui orgoliu, uneori al unui dispreț. Este un cuvînt care nu poate rămîne liniștit în lucruri.

Dar, fideli metodei noastre obișnuite, care nu-și propune temele filosofice generale decît bazîndu-se pe cazuri precise, să

dăm pe dată un exemplu în care o percepţie foarte simplă, foarte apropiată de desen şi de formă, este imediat acoperită de un val de imagini variate, ce angajează pe nesimţite viaţa morală. Luăm acest exemplu din cartea doctorului Willy Hellpach:

„Cînd vorbim despre un stejar *noduros*, noi nu ne gîndim numai la nodurile adevărate care pot exista pe ramurile lui, ci vrem să indicăm ideea de încăpăţînare pe care aceeaşi imagine o sugerează cu privire la caracterul unui om. Astfel, imaginea al cărei punct de plecare era copacul îi revine, după ce a fost transpusă în denumirea particularităţilor psihologice ale omului"[1]. Altfel spus, cuvîntul *noduros*, care nu este decît o formă, obligă la nemijlocite participări la omenesc. Nu poţi înţelege cuvîntul *noduros* decît *strîngînd* nodul, decît *întărind* materia, decît dovedind o voinţă de rezistenţă la slăbiciuni care te-ar putea înduioşa. Noi vrem să studiem în detaliu tocmai această transpunere în uman, pornind de la o bază obiectivă foarte îngustă. Cercetînd minuţios punctele de legătură dintre realitate şi metaforă, vom vedea că realitatea îşi dobîndeşte valorile prin metafore, prin imaginaţie. Şi această dobîndire a valorii este rapidă. Chiar şi în intuiţia cea mai naivă, în contemplarea cea mai leneşă, un sfat *direct* de duritate ne face să trăim, într-un fel de simpatie faţă de duritate, împreună cu stejarul noduros. Lumea astfel asumată printr-o reverie a voinţei are *caracter*. Ea ne oferă frumoasele imagini dinamice ale *caracterului* uman. Un fel de *caracterologie obiectivă* începe să se ordoneze cînd imaginăm îndărătul formelor rezistenţa substanţelor. Pentru a o dovedi nu trebuie decît să ne adresăm poeţilor energiei. Ei ne vor dărui valorizările prolixe ale metaforelor stejarului noduros, dur, puternic, rezistent, împovărat voios de ani. Să vedem, de exemplu, stejarul în poetica lui Verhaeren.

II

O dată cu lupta strînsă a fibrelor din nodul de lemn, în locul *arborelui-elan* pe care l-am studiat în *Aerul şi visele* urmărind imaginaţia aeriană, apare vegetalismul *terestru*, vegetalismul *dur*. În ciuda spectacolului oferit de cîmpia Flandrei, stejarul lui

[1] Willy HELLPACH, *Géopsyché: L'Âme humaine sous l'Influence du Temps, du Climat, du Sol et du Paysage*, trad. fr., p. 267.

Verhaeren este o fiinţă a muntelui, ivită dintr-un sol de granit, dintre stînci. El se răsuceşte spre a ieşi din pămînt: se înnoadă ca să se sprijine, nu pe un humus bogat şi slab, ci pentru a se sprijini pe sine, pe această rezervă de duritate care este un *trunchi noduros*. El devine dur ca să dureze. Nu poate să fie dur decît întorcîndu-se la sine, decît retezîndu-şi propriile elanuri, toate leneşele impulsuri ale vegetalismului verde şi fraged. Charles Baudouin, în frumoasa sa carte despre Verhaeren, a pus în evidenţă această luptă a fiinţei dure împotriva ei înseşi, atît de caracteristică pentru evoluţia psihică a poetului. Charles Baudouin arată în acţiune un fel de *sublimare a durităţii imanente*, al cărei prototip este tocmai inima unui bătrîn stejar: „Arborele era mai întîi (într-una din primele opere ale lui Verhaeren, *Flamandele*) ceea ce este în mod obişnuit, după cum spun analiştii: unul dintre simbolurile instinctului brut. Dar iată că acest instinct se înverşunează împotriva lui însuşi, se «înnoadă» cu el însuşi ca într-o luptă corp la corp, se «răsuceşte», dacă se poate spune astfel, între propriile-i braţe. Arborii vor apărea de acum înainte (în opera poetică a lui Verhaeren) înnodaţi şi răsuciţi. Ei sînt senzualitatea care se învinge pe sine – victorie care este şi ea o voluptate. Ei se identifică cu călugării care au «răsucit» în ei natura, între mîini crispate de o fervență voinţă“[1]. Şi Charles Baudouin citează aceste versuri ale poetului:

Cei ale căror negre chinuri chiar inima le-au răsucit.
(*Întoarcerea călugărilor*)

Tot ce a fost enorm în aste timpuri supraomeneşti
Crescu sub soarele sufletului lor roditor
Şi răsucit fu ca un mare stejar între mîinile lor.
(*Cruciferele*)

O alee neînvinsă şi uriaşă de stejari...
Copacii merg ca nişte mortuari călugări.
(*Seară religioasă*)

S-ar putea crede că am pierdut pe nesimţite imaginile durităţii. Dar cel care va aprofunda impresia va găsi totuşi aceste imagini în stare de acţiune. Nu *forma* unui copac răsucit se constituie în imagine, ci *forţa* răsucirii, şi această forţă a răsucirii implică o

[1] Charles BAUDOUIN, *Le Symbole chez Verhaeren*, p. 83.

materie *dură*, o materie care *se întărește* în decursul răsucirii. Este eminentul privilegiu al imaginației materiale care lucrează sub cuvinte ce nu sînt ale sale, sub semnele imaginației formelor.

Nicicînd jocul refulării și al sublimării nu a fost mai strîns decît în această valorizare a durității înnodate, a durității răsucite. Ne aflăm aici în centrul ambivalenței *nodurosului* și *înnodatului*; altfel spus, *nodul* este una dintre acele „realități ambigue" pe care un Kierkegaard le face să strălucească pentru noi. După dispoziție, după orientarea imaginară, după tonalitatea voinței, ele vor fi văzute ca o calitate sau ca un defect, ca o forță de sprijin sau ca oprirea unui elan. Tocmai pentru că nodul lemnului tare este înzestrat cu această ambivalență a imaginilor, el ne dă un *cuvînt revelator*.

Critica literară trebuie să mediteze la acest cuvînt revelator. Acest cuvînt măsoară *participarea* visătorului la duritatea lumii sau *repulsia* sa în fața imaginilor „dure". Trebuie să-l înscriem în registrul cuvintelor sensibilizate cu care putem determina orientarea puterilor imaginante. Aceste cuvinte nu sînt atît de numeroase pe cît s-ar putea crede. Limbajul tîrăște cu el un mare număr de cuvinte uzate oniric, cuvinte care nu-și vor mai găsi poetul. Așa cum spune doamna Ania Teillard, „libidoul este scos din obiectele exterioare care, înainte, posedau o forță de atracție puternică"[1]. Altfel spus, există obiecte care nu mai sînt decît obiecte de percepție; numele lor și-a pierdut virtuțile de intimitate care le făceau să fie părți integrante ale imaginației omenești. Dimpotrivă, trunchiul unui stejar agită în noi forțe care doresc să fie de nezdruncinat. E o mare imagine a energiei.

III

Vom simți poate mai bine această adeziune pasionată la *certitudinile* unui obiect dur, dacă vedem cum un visător găsește soliditatea ființei sale în tovărășia copacului de nezdruncinat. Tocmai astfel interpretăm o admirabilă pagină de Virginia Woolf: „Scoase un suspin adînc și cu violență se aruncă – în mișcările sale era o patimă care justifică acest cuvînt – la pămînt, la poalele stejarului. Îi plăcu să simtă... vertebrele pămîntului de care se

[1] Ania TEILLARD, *Le Symbolisme du Rêve*, p. 221.

sprijinea; căci rădăcina tare a stejarului era tocmai asta pentru el, și mai era, o imagine urmînd celeilalte imagini, spinarea unui cal uriaș pe care el călărea, sau puntea unui vapor înclinat pe o parte – era la drept vorbind ceva, orice, tare, căci el simțea nevoia unui lucru în care să-și ancoreze inima nehotărîtă"[1].

Cît de bine traduce scriitoarea această comuniune a lucrurilor tari în jurul unui nucleu de lucruri tari! Stejarul, calul, vaporul sînt unite între ele, în ciuda formelor lor heteroclite, deși nu au nici o trăsătură vizuală comună, nici o semnificație conștientă comună. *Duritatea*, datorită puterii pe care o are asupra imaginației materiale, datorită imperialismului său, își întinde imaginile pînă departe, mergînd de la colina solidă din care crește stejarul și pînă la cîmpia pe care galopează calul, sau la marea în care se refugiază, pe puntea vaporului, tot ce este solid. *Înțelegerea materială*, înțelegerea absolută a imaginii durității susține această nebunească *extindere* pe care nici un logician nu o poate legitima. A primi fără dificultate formele cele mai diverse este semnul imaginilor materiale primordiale, iar duritatea este una dintre acestea. Materia este un centru al visurilor.

Am vedea de altfel, dacă am examina în detaliu pagina Virginiei Woolf, un bun exemplu pentru cele două dezvoltări de imagini, în funcție de faptul că imaginile aleargă asemenea conceptelor de la un lucru la altul sau că, într-o altă izbucnire, ele trăiesc viața totală a unei ființe anume.

Urmărind această ultimă evoluție, după o întoarcere la imaginea inițială a trunchiului tare, Virginia Woolf ne arată tot ceea ce își imaginează despre Copac. Sprijinit de trunchiul tare și stabil al stejarului. Orlando simțea cum sufletul i se liniștește; el participă la virtutea liniștitoare a copacului liniștit, a copacului care liniștește peisajul. Oare stejarul nu oprește pînă și norul care trece? „Micile frunze rămaseră neclintite; căpriorul se opri din mers; norii palizi de pe cerul văratic încremeniră; membrele lui Orlando se îngreunară pe pămînt, și el rămînea culcat, într-o asemenea liniște încît, pas cu pas, căpriorul se apropie, ciorile se învîrtejiră deasupra capului său, rîndunelele porniră în jos ca săgeata și se întoarseră, zborul tăunilor își făcu auzit bîzîitul, ca și cum întreaga fertilitate și activitate a iubirii dintr-o seară de vară își țeseau pînza în jurul trupului său."

Visătorul a beneficiat astfel de *soliditatea*[2] copacului din cîmpia cu lanuri unduitoare; trunchiul robust, rădăcina tare, iată

---

[1] Virginia Woolf, *Orlando*, trad. fr., p. 20.
[2] Un vers de Laprade spune:
Stejarul are odihna, iar omul libertatea.

un centru fix în jurul căruia se organizează peisajul, în jurul căruia se țese pînza tabloului literar, *a unei lumi comentate*. Stejarul lui Orlando este cu adevărat – așa cum sugerează figurinele din ediția citată – un *personaj* al romanului Virginiei Woolf. Pentru a-i înțelege bine rolul, trebuie, cel puțin o dată în viață, să fi iubit un copac maiestuos, să fi simțit cum acționează asupra ta sfatul lui care-ți vorbește despre soliditate.

În cele din urmă am da această pagină a romancierei engleze drept model de psihanaliză materială. Copacul este aici tare și înalt, este înalt pentru că este tare. Este un mare destin al tăriei curajoase. Oricît de tare ar fi rădăcina stejarului, copacul duce ființa care visează tăria pînă la frunzele lui aspre și foșnitoare. Acest visător imobilizat pe pămînt este redat de către copac mobilității păsărilor și a cerului. E un nou exemplu de visare ancorată, visătorul își ancorează inima nehotărîtă în inima copacului, dar copacul îl tîrăște în mișcarea lentă și sigură a propriei sale vieți. Dintr-o dată visătorul care trăiește duritatea intimă a copacului înțelege următorul lucru *copacul nu este tare fără nici un scop* – așa cum sînt prea adeseori inimile oamenilor. Copacul este tare pentru a-și purta cît mai sus cununa aeriană, frunzișul înaripat. El le aduce oamenilor marea imagine a unui orgoliu legitim. Imaginea lui psihanalizează orice duritate ursuză, orice duritate inutilă și ne aduce pacea solidității.

IV

Astfel analiza unei imagini în aparență atît de specială ca aceea a unui copac noduros ne dezvăluie o forță de a ne chema spre imagini coerente în care ființa imaginantă se *angajează* din ce în ce mai mult. Prea adeseori imaginația ne este înfățișată ca o producție gratuită care se epuizează chiar în clipa în care ne oferă imaginile ei. În felul acesta este ignorată *tensiunea* forțelor psihice care duc la căutarea imaginilor. De aceea un adevărat suprarealism care acceptă imaginea cu toate funcțiile ei, atît în țîșnirea ei profundă cît și în spontaneitatea ei, este dublat cu necesitate de un *supraenergetism*. Suprarealismul – sau imaginația în act – se duce către imaginea nouă în virtutea unei dorințe de reînnoire. Dar într-o recurență către primitivitățile limbajului, suprarealismul conferă oricărei imagini noi o energie psihică extrem de mare.

Scăpat de grija de a semnifica, el descoperă toate posibilităţile de a imagina. Fiinţa care îşi trăieşte imaginile în forţa lor primă simte că nici o imagine nu este ocazională, că orice imagine redată realităţii sale psihice are o rădăcină adîncă – perceperea este o ocazie –, la invitaţia acestei perceperi ocazionale, imaginaţia se întoarce la imaginile ei fundamentale, avînd, fiecare, dinamica ei proprie.

De îndată ce imaginile sînt studiate în aspectele lor dinamice şi corelativ experimentate în funcţiile lor psihic dinamizante, vechea formulă, întruna repetată: un peisaj este o stare sufletească, dobîndeşte semnificaţii cu totul noi. Într-adevăr, formula nu se referea decît la stări contemplative, ca şi cum peisajul nu ar avea decît funcţia de a fi contemplat, ca şi cum el ar fi simplul dicţionar al tuturor cuvintelor evazive, zadarnice aspiraţii către evaziune. Dimpotrivă, o dată cu reveriile voinţei se dezvoltă teme cu necesitate precise ale construcţiei demiurgice: *peisajul devine un caracter.*[1] El nu poate fi înţeles dinamic decît dacă voinţa participă la construcţia lui cu bucuria de a-i asigura temeliile, de a-i măsura rezistenţele şi forţele. În decursul acestei lucrări vom avea multe alte dovezi cu privire la caracterologia imaginilor, printre care duritatea, aşa cum spuneam mai sus, este un prim exemplu. Să mai insistăm încă, înainte de a trece la o altă ordine de idei, asupra influenţei dinamizante a visului în care apare un obiect dur.

Anumite imagini – una dintre ele este stejarul noduros – sînt esenţialmente *imagini ale trezirii.* Stejarul este încovoiat şi iată că el ne face să ne îndreptăm spinarea. Mimetismul energetic se află astfel la antiteza mimetismului formelor. Bătrînul stejar cere o recrudescenţă a activităţii. Fericit cel care, dimineaţa, la început de zi, are sub ochi nu numai imagini frumoase, ci şi imagini puternice.

Într-un mod mai precis, putem verifica faptul că, în înseşi visele noastre, imaginile durităţii sînt cu foarte mare regularitate *imagini ale trezirii*; în alţi termeni, *duritatea* nu poate rămîne inconştientă, ea ne pretinde să fim activi. Se pare că somnul nu poate fi continuat, nici chiar în coşmaruri, fără o anumită moliciune a fantasmelor, fără o anumită fluiditate a imaginilor, pînă

[1] Jean MORÉAS (*Paysages et Souvenirs*, p. 229) suferă într-o zi în care îi este „cu neputinţă să dea un chip cu adevărat tragic peisajului *lipsit de orice resort* care mă înconjoară". În consecinţă: „...îmi lipseşte forţa de a transmuta în Artă răutatea Naturii".

și a celor mai negre. Așa cum spuneam odinioară, mărturisindu-ne temperamentul oniric: nu dormi bine decît în apă, decît într-o mare apă călduță. O formă *dură* oprește visul care nu trăiește decît din deformări. Gérard de Nerval observa că soarele nu strălucește niciodată în vis. Razele sînt și ele prea dure, prea geometrice pentru a lumina, fără riscul trezirii, spectacolul oniric. Corpurile prea net luminate, corpurile solide, corpurile dure trebuie să fie expulzate din viața pe care o petrecem dormind. Sînt *obiecte ale insomniei*. Nu trebuie să ne gîndim seara la fier, la piatră, la lemnul tare, la toate aceste materii care abia așteaptă să ne provoace. Dar viața în stare de veghe cere, dimpotrivă, adversari. Cînd ființa se trezește, bucuriile puternice încep prin imaginile de obiecte dure. Materiile dure înseamnă *lumea care îți rezistă* aflată la îndemînă. O dată cu lumea care ne rezistă, viața nervoasă din nou se asociază cu viața musculară. Materia apare ca fiind imaginea realizată a mușchilor noștri. S-ar părea că imaginația care lucrează *jupoaie* lumea materiei. Ea îi înlătură tegumentele pentru a-i vedea mai bine liniile de forță. Obiectele, toate obiectele au resorturi. Ele ne redau energia imaginată pe care noi le-o oferim prin imaginile noastre dinamice. Astfel reîncepe viața dinamică, viața care visează să intervină în lumea care ne rezistă. Virginia Woolf a trăit această trezire a ființei prin tinerețea unei imagini: „Mintea mea făcută bucăți se simte reconstruită de o bruscă percepție. Iau atunci copacii, norii drept martori ai integrării mele complete“[1]. Această integrare nu este cu adevărat posibilă decît dacă ea duce la acte coordonate, la acte productive, pe scurt la înseși actele ființei care muncește.

[1] Virginia Woolf, *Les Vagues*, trad. fr., p. 43.

CAPITOLUL IV

Pasta

„Trebuie să vezi ființa lăuntrică atacînd concupiscența. Ce brutar și-a cufundat vreodată mîini atît de uriașe în covata cu aluat? Ce brutar a mai fost văzut atît de copleșit de muntele mișcător, suitor, dînd să se prăbușească, al aluatului? Un aluat care caută tavanul și care îl va străpunge."

(HENRI MICHAUX, *Plume*, p. 131)

I

Am examinat în cartea noastră *Apa și visele* cîteva dintre reveriile ce iau naștere în lentul travaliu al frămîntatului, în jocul multiplu al formelor impuse aluatului ce trebuie modelat. Ni se păruse indispensabil, situîndu-ne din punctul de vedere al imaginației materiale a elementelor, să studiem o reverie mezomorfă, o reverie intermediară între apă și pămînt. Putem într-adevăr surprinde un fel de cooperare a două elemente imaginare, cooperare plină de incidente, de contrarietăți, după cum apa înmoaie pămîntul sau pămîntul dă apei propria-i consistență. Pentru imaginația materială, întru totul dăruită preferințelor ei, zadarnic *amestecăm* cele două elemente, unul este totdeauna subiectul activ, iar celălalt suferă acțiunea lui.

În alți termeni – și e un frumos exemplu pentru această ambivalență profundă care marchează adeziunea intimă a visătorului la imaginile sale materiale –, această cooperare a substanțelor poate, în anumite cazuri, să lase locul unei adevărate *lupte*: ea poate fi, împotriva pămîntului, o sfidare a puterii dizolvante, a apei dominatoare – sau, împotriva apei, o sfidare a puterii absorbante, a pămîntului care usucă. Buretele, cîlții, pensula pot fi arme în mîinile visătorului *terestru*. Buretele asigură victoria asupra unui potop. „Pămîntul, spune Virginia Woolf (*Les Vagues*, trad. fr., p. 259), bea încet culoarea, așa cum un burete absoarbe apa. El se rotunjește, se îngroașă, își regăsește echilibrul și oscilează sub picioarele noastre în spațiu." Iată deci cum pămîntul devine un burete enorm, un burete triumfător!

Astfel, luptele dintre pămînt și apă, îmbinarea dintre apă și pămînt, schimburile fără de sfîrșit între masochismul și sadismul

acestor două elemente ar oferi nenumărate documente pentru o psihanaliză a imaginilor materiale și dinamice. Pensula și buretele sînt considerate simboluri îndeajuns de clare în psihanaliză. Primul este esențialmente masculin, celălalt esențialmente feminin. Aceste atribuții sînt atît de nete încît ele ne pot ajuta, în treacăt, să arătăm diferența care subzistă între imagini așa cum le studiem în tezele noastre asupra imaginației și simbolurile psihanalizei clasice.

Un simbol psihanalitic, oricît de proteiform, este totuși un centru fix, el înclină către concept; de fapt este, cu destulă precizie, un *concept sexual*. Am putea spune că simbolul este o *abstracție sexuală realizată* în chiar sensul în care vechii psihologi vorbeau despre „abstracțiuni realizate". Oricum, pentru psihanalist simbolul are valoarea unei *semnificații* psihologice.

Imaginea este altceva. Imaginea are o funcție mai activă. Ea are fără îndoială un *sens* în viața inconștientă, ea desemnează, fără îndoială, instincte profunde. Dar, mai mult, ea trăiește dintr-o nevoie pozitivă de a imagina. Ea poate servi dialectic la a ascunde și a arăta. Dar trebuie să arăți mult pentru a ascunde puțin și tocmai în privința acestei prodigioase arătări trebuie să studiem imaginația. Și mai ales viața literară este podoabă, ostentație, exuberanță. Ea se dezvoltă neîncetat în lumea metaforei. Ea poate de asemenea să reveleze, cum spun psihanaliștii, *fixații*, dar în acțiunea pe care încearcă să o exercite asupra cititorului, ea se vrea *defixare*, fie-ne iertat că ne folosim – numai de data asta – de dreptul de a folosi un barbarism. Chiar în clipa cînd libertatea de expresie defulează în autor forțe complexuale, ea tinde să defixeze în cititor imagini inerte fixate în cuvinte.

Dar să ne întoarcem la imaginile noastre și să dăm un exemplu de reverie mezomorfă între pămînt și apă. Să luăm o foarte mică imagine pe care o vom numi *copilul cu sugativa*. Iată-l ținînd în mînă colțul hîrtiei onctuoase, moi, ușor zdrențuite, și apropiindu-l cu viclenie de pata de cerneală. Un fizician va spune că școlarul este *interesat* de fenomenele capilarității. Un psihanalist îl va bănui de nevoia de a macula. De fapt, visele sînt mult mai vaste: ele depășesc rațiunile și simbolurile. Visele sînt imense. Ele au, printr-o fatalitate a grandorii, o cosmicitate. *Copilul cu sugativa* absoarbe Marea Roșie. Sugativa maculată este harta unui continent, este pămîntul însuși care a absorbit marea. Și, la nesfîrșit, școlarul așezat în banca lui, dar plecat totuși undeva departe, în călătoriile geografiei dinamice, acea geografie visată care răscumpără în ochii lui geografia recitată, școlarul visînd

muncește la limita a două universuri: universul apei și universul pămîntului. Visul face astfel desene în *aqua-forte* pe hîrtia de sugativă.

Vom măsura puterea micuțelor imagini dacă ne pătrundem de următoarea imagine din Sartre: a te pierde în lume înseamnă a te „lăsa absorbit de lucruri precum cerneala de sugativă" (*Ființa și neantul*, p. 317).

Astfel, interesul pe care un visător îl poartă luptelor dintre două materii desemnează o adevărată *ambivalență materială*. Nu poți trăi ambivalența materială decît asigurînd rînd pe rînd victoria celor două elemente. Dacă am putea caracteriza ambivalența unui suflet prin imaginile sale cele mai simple, departe de sfîșierile pasiunii omenești, am putea face într-adevăr să se înțeleagă caracterul fundamental al ambivalenței.

Oare nu urmărind scînteierile ambivalenței poți simți dinamismul care se stabilește între o imagine atrăgătoare și o imagine respingătoare? În acest cîmp al imaginației sensibilizate, putem considera că există un fel de *principiu de indeterminare* a afectivității și chiar sensul în care microfizica propune un *principiu de incertitudine* care limitează determinarea simultană a descrierilor statice și a descrierilor dinamice. De exemplu: dacă vrei să trăiești mai îndeaproape o nuanță cu adevărat rafinată a antipatiei, constați că ea place. Invers, dacă vrei să te dăruiești cu prea multă intensitate unei impresii de simpatie nuanțată, constați că ea obosește. Vom vedea cum acționează adeseori acest principiu atunci cînd consimțim să facem micropsihologie lucrînd la nivelul măruntelor noastre imagini. Vom înțelege mai bine atunci că ambivalența imaginilor este mai activă decît antiteza ideilor. Vom reveni adeseori asupra acestei probleme cînd ni se vor înfățișa exemplele unor fine ambivalențe. Ni se vor oferi, de altfel, exemple acolo unde nu vom avea nevoie de un conflict între materii, cum sînt luptele dintre apă și pămînt, pentru a surprinde ambivalența imaginației în act. Pasta însăși, pasta considerată în unitatea sa ne va îngădui pe dată să precizăm această problemă.

II

În afară de orice idee de amestec între pămînt și apă, se pare că putem afirma, în ordinea imaginației materiale, existența unui adevărat prototip al *pastei imaginare*. În imaginația fiecăruia

dintre noi există imaginea materială a unei *paste ideale*, o sinteză perfectă între rezistență și suplețe, un minunat echilibru al forțelor care acceptă și al forțelor care refuză. Pornind de la această stare de echilibru care îi dă mîinii ce muncește o repeziciune imediată, iau naștere judecățile peiorative inverse ale *preamoalelui* și *preatarelui*. Vom spune și că în centrul acestor două excese contrarii, mîna cunoaște din instinct *pasta perfectă*. O imaginație materială normală ține pe dată această *pastă optimă* în mîna visătoare. Orice visător de pastă cunoaște această *pastă perfectă*, la fel de evidentă pentru mînă pe cît de evident este *solidul perfect* pentru ochii geometrului. Această pastă *echilibrată*, intimă, a fost urmărită în constituirea ei de d'Annunzio din perspectiva poetului: Brutarul „după ce încearcă amestecul, varsă în covată încă puțină apă pentru a mai muia aluatul, mîna lui era atît de hotărîtă și de exactă, atît de îndemînatică în felul cum înclina ulciorul, încît am văzut cum apa limpede desenează între buza de argilă și făină un arc de cristal fără crăpături, perfect"[1]. Tocmai pentru că aluatul este bine potrivit din apă, tabloul este desenat cu atîta exactitate; apa cade în covată cu o curbă geometrică. Frumusețile materiale și frumusețile formelor se atrag între ele. Pasta perfectă este atunci elementul material prim al materialismului, așa cum solidul perfect este elementul formal prim al geometrismului. Orice filosof care refuză această primitivitate nu pătrunde cu adevărat în filosofia materialistă.

Intimitatea unui asemenea vis al unei paste perfecte merge atît de departe, convingerile pe care le suscită sînt atît de profunde încît se poate vorbi despre un *cogito* care frămîntă. Filosofii ne-au învățat să extindem și la alte experiențe decît gîndirea *cogito*-ul cartezian. Ei ne vorbesc mai ales de un *cogito* biranian în care ființa găsește dovada existenței sale în chiar actul efortului său. Conștiința activității, pentru un filosof ca Maine de Biran, este tot atît de directă ca și conștiința de a fi o ființă care gîndește. Dar cele mai frumoase experiențe trebuie luate din eforturile fericite. Fenomenologia lui *împotriva* este una dintre acelea care ne fac să înțelegem mai bine angajările subiectului și ale obiectului. Totuși efortul nu-și arată oare evidențele cele mai convingătoare, evidențe într-un anume sens de două ori mai puternice, cînd ființa acționează asupra ei înseși? Și iată-l atunci, în cea mai strînsă conexiune, pe *cogito*-ul care frămîntă: există un mod de a strînge pumnul pentru ca propria noastră carne să ni se reveleze precum

[1] D'ANNUNZIO, *Le Dit du Sourd et Muet*, trad. fr., Roma, p. 134.

această pastă primordială, această pastă perfectă care totodată rezistă și cedează. Pentru stoic, geometria mîinii deschise, a mîinii închise oferea simbolurile meditației. Pentru filosoful care nu ezită să-și ia dovezile ființei sale din înseși visele sale, dinamica pumnului închis fără violență și fără moliciune îi dăruiește și propria-i ființă și propria-i lume. Astfel, regăsind nu știu ce pastă primă în mîinile mele goale, întregul meu vis manual, șoptesc: „Totul e pentru mine pastă, sînt pastă pentru mine însumi, devenirea mea este propria-mi materie, propria-mi materie este acțiune și pasiune, sînt cu adevărat o pastă primordială".

Dacă omul care visează poate să aibă impresii atît de frumoase, trebuie să ne mirăm că imaginația materială și dinamică dispune de un fel de *pastă în sine*, de un *mîl primitiv*, apt să *primească* și să *păstreze* forma oricărui lucru. O asemenea imagine materială, atît de simplă, atît de intensă, atît de vie este în mod firesc amenințată de concept. Acesta-i destinul tuturor imaginilor fundamentale. Și conceptul unei paste care *se deformează* sub ochii noștri este atît de limpede și atît de general încît face inutilă participarea la imaginea dinamică primă. Imaginile vizuale își reiau atunci prioritatea. Ochiul – acest inspector – vine și ne împiedică să lucrăm.

Dacă poezia trebuie să reanime în suflet virtuțile creației, dacă ea trebuie să ne ajute să ne retrăim, cu toată intensitatea și cu toate funcțiile lor, visele naturale, trebuie să înțelegem că mîna, ca și privirea, își are reveriile sale și poezia sa. Va trebui așadar să descoperim poemele atingerii, poemele mîinii care frămîntă.

III

Drept mărturie a unei *mîini fericite*, ca exemplu limpede de mînă viril psihanalizată de munca efectivă a materiei, vom comenta o lungă pagină de Herman Melville. Această pagină scrisă întru gloria frămîntatului este cu atît mai frapantă cu cît ea se intercalează într-o operă tensionată și dură care ne dezvăluie viața eroică a unui vînător de balene. În capitolul din *Moby Dick* intitulat „Strîngerea mîinii" (cap. XCIV, trad. fr., p. 384), Melville descrie astfel malaxarea spermanțetului: „Rolul nostru consta în a zdrobi acele cocoloașe cu mîna pentru a le face să devină iar lichide. Era o muncă plăcută și onctuoasă. Nu-i de mirare că

spermanțetul a fost odinioară un cosmetic atît de prețuit, date fiind finețea, claritatea, moliciunea lui atît de plăcută". Atunci, în contact cu această plăcută moliciune, se trezește o participare dinamică profundă care este cu adevărat o fericire a mîinii, o fericire în mînă, în sensul material al termenului: „După ce mi-am ținut acolo mîinile doar cîteva minute, degetele mele deveniseră suple ca niște țipari și le-am simțit cum încep (spre a spune astfel) să șerpuiască și să unduiască". Cum s-ar putea spune mai bine această *suplețe a plenitudinii*, această suplețe care umple mîna, care se reflectă la nesfîrșit din materie în mînă și din mînă în materie? Trăind o asemenea bucurie a mîinii, cele două stări de rău inverse și-ar găsi tămăduirea. Ar fi, într-adevăr, cu ușurință vindecate atît delirul vîscozității, cît și anumite frenezii din Lautréamont, ce se fac simțite în aceste simple cuvinte: „Furia cu uscate oase metacarpiene" (*Cînturile lui Maldoror*, p. 185). Această certitudine a echilibrului dintre mînă și materie este un frumos exemplu de *cogito* care frămîntă. Cum se alungesc degetele în acea moliciune a pastei perfecte, cum se fac ele degete, conștiință de degete, vis de degete infinite și libere! Să nu ne mirăm așadar dacă vedem acum că degetele imaginează, dacă simțim că mîna își creează propriile imagini:

„Stăteam acolo, pe punte, cu picioarele încrucișate... Vasul cu indolente pînze aluneca senin pe apă sub un cer albastru și liniștit. Îmi muiam mîinile în acele mase moi care se coagulaseră de vreo oră. Ele se zdrobeau sub degetele mele și întreaga lor opulență țîșnea încet în mîinile mele, precum zeama unor struguri prea copți. Adulmecam acea aromă neprihănită; semăna întru totul cu mireasma violetelor de primăvară. Afirm că în acea clipă trăiam ca pe o pajiște înmiresmată..." Astfel visul mîinii pune pe mare o pajiște. Ca în toate marile vise, imaginile urcă la nivelul unui univers. O tihnă cosmică umple și apoi înconjoară pumnul care frămîntă. Primăvara parfumată se naște în mîna fericită.

Din antichitate și pînă în zilele noastre se povestește că unii navigatori, pentru a potoli mînia valurilor, varsă ulei pe mare. Un autor din secolul al XIX-lea spune că sînt de ajuns cîteva bidoane pentru a asigura calmul pe timpul întregii traversări a Atlanticului. Imaginația e un lucru minunat. Frămîntînd spermanțetul, Melville știe că baleniera va „aluneca" mai ușor; stăpînit de voința de a-i îndulci înaintarea, el varsă pe mare un ulei imaginar.

Și fericirea continuă: „Îmi scăldam mîinile și inima în această indescriptibilă materie. Eram gata să cred în străvechea superstiție paracelsiană care pretinde că spermanțetul posedă rara virtute de a

tempera mînia. În timp ce mă cufundam în acea baie, mă simțeam divin eliberat de orice amărăciune, de orice nerăbdare și de orice fel de răutate". Participarea este atît de totală încît a cufunda mîna în buna materie înseamnă a cufunda în ea întreaga ființă. Ah! dacă am înțelege că izvoarele energiei și ale sănătății noastre sînt în înseși imaginile noastre dinamice, în imaginile care sînt viitorul cel mai apropiat al psihismului nostru, am asculta sfatul muncii celei bune. E inutil să căutăm calități oculte, „superstiții paracelsiene". Evidența imaginii materiale, imaginea trăită material, iată ceea ce este de ajuns spre a ne dovedi că materia moale ne înmoaie mînia. Furia nemaiavînd nici un *obiect* în prelucrarea acelei splendide moliciuni, subiectul devine un *subiect* al moliciunii.

Atunci, din frămîntarea pastei perfecte se va naște un tip de simpatie umană: „Să strîngi! Să strîngi! Să strîngi!..." exclamă visătorul lui Melville. „Toată dimineața am strîns în mînă spermanțetul, astfel încît în cele din urmă m-am topit eu însumi în el. L-am strîns în mînă pînă cînd a pus stăpînire pe mine o ciudată nebunie. M-am surprins cum strîng fără voie mîinile camarazilor mei, ca și cum ar fi fost onctuoase cocoloașe de spermanțet. Această ocupație stîrni în mine un sentiment atît de puternic, atît de afectuos și de prietenesc, atît de iubitor, încît în cele din urmă le strîngeam fără oprire mîinile în mîinile mele, privindu-i în ochi cu dragoste de parcă le-aș fi spus: «Oh! dragii mei semeni, de ce să continuăm a iubi injustițiile sociale și să ne privim unul pe altul cu răutate sau invidie. Haide să ne strîngem mîinile cu toții; să ne topim cu toții unii în ceilalți pînă cînd vom deveni spermanțet, un lapte de frumusețe»".

Călăuziți astfel de visul lui Melville, vom putea ridica *cogito*-ul pastei nu numai la nivelul conștiinței unui univers, dar și pînă la cel al unei metafizici al lui eu-tu. Pasta frămîntată în doi ne arată că sîntem frați de muncă. În singurătate, *pasta ne-a strîns mîna*, ea ne-a învățat cum trebuie să strîngem o mînă, nici molatic, nici brutal, ci cu franchețe. În modestia materiei sale, pasta este numai autenticitate. Iubirea omenească este legitimată ca o metaforă foarte apropiată de frumoasele ei imagini materiale. După cum vom vedea adeseori, pancalismul materiei își oferă imaginile tuturor valorilor umane.

Astfel, textul lui Melville este, din punctul de vedere al imaginației materiale și dinamice, minunat de complet, de vreme ce ne duce de la bucuriile mîinii la bucuriile inimii, de la simpatia pentru substanța lucrurilor la simpatia pentru inimile oamenilor.

Şi totuşi este un text a cărui valoare este ignorată de mulţi cititori. Am auzit de multe ori obiectîndu-se că încetineşte povestirea dramatică a numeroaselor aventuri din romanul *Moby Dick*. Asemenea obiecţii izvorăsc dintr-o concepţie a dramei la înaltă tensiune, ca şi cum fiinţa umană nu ar fi dinamizată decît în momentul crizelor sale, ca şi cum rivalităţile eforturilor cotidiene nu ar desena toate formele multiplului ei angajament! Formarea caracterului are loc mai ales în decursul unor zile lungi şi pline de răbdare, iar realitatea nu ne îngăduie să ne iluzionăm cu privire la puterile noastre, la curajul nostru. A citi în mîna întinsă, în mîna pasivă, aşa cum fac ghicitoarele, înseamnă a vedea destinul în linii prea grosolane. Căuşul mîinii este o prodigioasă pădure musculară. Cea mai mică speranţă de acţiune o face să freamete. Chiromanţia palmei întinse nu dezvăluie visele mîinii vii. Dimpotrivă, chiromanţia mîinii făcută căuş, în exactul echilibru dintre destindere şi tensiune, cu degetele gata să apuce, să strîngă, să frămînte, gata să vrea, pe scurt, chiromanţia dinamică dezvăluie, dacă nu destinul, cel puţin caracterul. Înţelegem atunci cum frămîntarea unei paste optime poate să psihanalizeze o mînă, vindecînd-o treptat de zgîrcenie, de agresivitate, dăruindu-i treptat, fibră cu fibră, muşchii generozităţii.

IV

Coacerea aluatului va complica încă şi mai mult studiul valorilor imaginare. Nu numai că un nou element, *focul*, cooperează la constituirea unei materii care a unit visele elementare ale pămîntului şi ale apei, dar o dată cu focul, timpul va individualiza puternic materia. Timpul coacerii este una dintre duratele cele mai circumstanţiate, o durată fin sensibilizată. Coacerea este astfel o mare devenire materială, o devenire care merge de la paliditate la rumeneala aurie, de la aluat la crustă. Ea are un început şi un sfîrşit, precum un gest uman. Nu întîmplător scrie Brillat-Savarin: „Bucătar devii, dar priceput în a coace te naşti".

Un istoric al alimentelor vegetale, Maurizio, în loc să descrie preistoria cu denumirile: vîrsta de piatră, vîrsta de bronz, vîrsta de fier, propunea să fie folosite denumiri care să desemneze marile etape culinare: vîrsta grîului zdrobit, vîrsta terciului, vîrsta aluatului copt. Să retrăim în felul nostru, cu toate imaginile sale,

vîrsta aluatului copt, să ne întoarcem așadar în gineceu în momentele cînd femeile, mama, bunica, mătușa, servitoarea pregătesc festinul. Pregătirile în vederea sărbătorii nu sînt oare o parte integrantă a sărbătorii, zorii acesteia? Nu în bucătărie visăm cel mai bine la gastronomie? Imaginația culinară se formează tocmai datorită interesului pentru problema *consistenței, îngroșînd* sosurile, amestecînd făina cu unt și cu zahăr. La bucătărie se realizează fuziunea dintre materialismul copios și materialismul delicat.

Înțelegem atunci entuziasmul lui Michelet (*Muntele*, p. 304): „Nimic mai complicat decît artele aluatului. Nimic mai puțin reglementat, nimic mai puțin supus învățăturii. Pentru ele trebuie să fii *născut*. Să fii dăruit pentru ele din pîntecele mamei". A-l alunga pe copil din bucătărie înseamnă a-l condamna la un exil care-l îndepărtează de vise pe care nu le va cunoaște niciodată. Valorile onirice ale alimentelor se activează în timp ce urmărim cum sînt preparate. Cînd vom studia visele casei natale, vom vedea persistența viselor bucătăriei. Aceste vise își au rădăcinile într-un arhaism îndepărtat. Fericit omul care, copil fiind, „s-a învîrtit în jurul" gospodinei casei!

Artele zahărului pot de asemenea suscita numeroase imagini ale fineței materiale. În aceeași pagină scrisă în Alpi în fața „ghețarului de zahăr candel", Michelet evocă „madrigalul de zahăr". Vom vedea mai departe disprețul lui Huysmans pentru peisajul lunar cu paiete ca de zahăr; ne vom putea atunci da seama că una și aceeași imagine poate dezvălui două temperamente. Cît de multă amărăciune se află în inima unei ființe mistuite de dulcegărie!

În cartea sa *O copilărie* (trad. fr., p. 42), Hans Carossa își arată interesul pentru aluatul cofetarului. Ce bucurie să urmărești cum se alungește aluatul cald și frumos mirositor! Să-l vezi cum face cute! Și cît de perfide și de brutale ne apar dintr-o dată foarfecele care-l taie bucăți! Cît e de stranie forma prăjiturii plinuțe, rotunde și păstrînd pe cele două margini urma dreaptă a foarfecelor. Poți visa la nesfîrșit la ea!

V

Îl scutim aici pe cititor de un inventar al imaginilor pîinii. În cursul lecturilor noastre am notat un mare număr de astfel de

imagini. Dar acumularea lor e monotonă. Imaginile pîinii crocante, mireasma pîinii calde, iată ce întîlnim la fiecare pagină. E o *compoziție franceză* elementară. Am făcut-o cu toții și fără să credem în cele ce scriam am comparat crusta pîinii cu aurul.

Mult mai rare sînt reveriile drojdiei de bere. Mai puțin numeroși sînt cei care au urmărit în visele lor cum aluatul crește în coșuri. Toate reveriile umflării se asociază reveriilor aluatului, astfel încît aluatul care crește este o materie din trei elemente: pămîntul, apa și aerul. Ea îl așteaptă pe cel de-al patrulea: focul. Cel care cunoaște toate aceste vise înțelege – în felul său – că pîinea este un aliment complet!

Pîinea rotundă se întinde precum un pîntec sub acțiunea drojdiei de bere. Uneori fermentația lucrează în acest pîntec asemenea unei ghiorțăieli; o bulă de aer se sparge în exterior. Asemenea evenimente nu se întîmplă în cazul azimei. „Boerhaave spune că un abur emanat din pîinea caldă așezată într-un loc foarte strîmt și care este bine închis i-a sufocat pe dată pe cei care au intrat în acel loc."[1] Exalațiilor produse de drojdia de bere trebuie să li se lase timp să se risipească. Asemenea reverii ne situează în fața ambivalențelor care precedă succesul marilor valori.

VI

Imaginea dinamică a drojdiei de bere va fi examinată de noi pe îndelete pe un text recent, pe baza unui exemplu în care ea funcționează fals. Vom putea astfel să apreciem mai bine dorința aceasta pentru o materie pregătită, timpul acesta cu grijă clocit, viitorul acesta parcă răsfățat pe care-l reprezintă orice imagine materială a drojdiei de bere. Vom studia, într-o altă carte a lui Hans Carossa *(Secretele maturității)*, pasaje în care autorul descrie o vizită într-o fabrică de porțelan. Ca și în textul lui Melville, sperăm să arătăm că imagini inerte, pentru cititori care nu au fost sensibilizați de reverii materiale, capătă, dimpotrivă, o viață evidentă cînd vrei să te interesezi de substanța lucrurilor.

Hans Carossa nu urmează explicațiile tehnice ale inginerului care îl călăuzește prin fabrică. Abia intrat aici, el și începe să

[1] SAGE, *Analyse des Blés*, 1776, p. 46.

viseze. Visul și nu realitatea tehnică va fi pentru el sistemul de referință la care va raporta toate imaginile ce-i vin din afară. Scriitorul va integra toate observațiile obiective visului său intim, unui vis îndepărtat care și-a lăsat urmele într-o scenă din copilărie pe care o vom relata în cele ce urmează. Vom urma deci un demers care se desfășoară invers decît obișnuita *raționalizare*, de vreme ce aici plecăm de la fenomene obiective cu deosebire bine explicate și le traducem în sensul unei reverii intimiste.

În fața gropii cu pastă de porțelan, visătorul are pe dată (trad. fr., p. 80) „impresia unei creații vii la care i-ar plăcea să participe". El se gîndește la o durată obscură, la o durată tulburată „de descompunere și fermentare". Fără această dublă agitație de pierdere de substanță și de clocotire, fără această luptă dintre uscăciune și grăsime, dintre praf și bula de aer, „purele calități spirituale ale porțelanului" nu ar putea „să atingă perfecțiunea".

Descompunerea și fermentarea, doi *timpi materiali* foarte diferiți, lucrează dialectic materia așa cum o sistolă și o diastolă pun în mișcare o inimă. Iată semnul unei *durate dialectice*, a unei durate care nu-și află elanurile decît în căutarea succesivă a două interese contrarii, aici prima mișcare – finețea distrugătoare care vrea praful, și – a doua mișcare – legătura tot mai fină a fermenților care pregătesc contexturile. Prin această dublă mișcare, *s-ar părea că aluatul se frămîntă pe sine*.

Eroul visător al lui Carossa este atunci pregătit să înțeleagă „poveștile legendare ale vechii Chine. Acolo erau lăsate să fermenteze zeci de ani amestecurile de porțelan și astfel se obțineau porțelanuri de o finețe extraordinară". Cum să nu regăsim, în această industrie permeabilă la legendă, străvechile reverii ale vieții minerale, viața cea mai lentă dintre toate, viața care *vrea* lentoarea, viața care nu trebuie bruscată dacă vrem să ne bucurăm de toată fecunditatea ei. În sălașul său, caolinul lucrează, caolinul trăiește un vis de albeață și de omogenitate, își acordă timpul necesar pentru a înscrie un vis atît de măreț în realitatea-i materială. Materia pură trăiește, visează, gîndește și trudește ca un bun muncitor. Visul frămîntatului pastei se înalță astfel la nivel cosmic: în visul cosmic al olarului, mina de argilă este o imensă covată în care diferite pămînturi se înfrățesc și se amestecă.

Dacă am vrea să urmărim mai pe îndelete onirismul muncii olarului, ar fi interesant să studiem în detaliu articolul „Porțelan" din *Enciclopedia* lui d'Alembert și Diderot, articol pe care

Carossa nu l-a citit, după cît se pare, căci paginile lui Carossa poartă pecetea sincerității viselor. Vom vedea în articolul „Porțelan", ca și în paginile Carossa, lupta dintre raționalizarea pe cale de a se naște împotriva legendei animiste a pastei. Această pastă în care se vrea a se menține un fel de corelație între putrefacție și fermentare – cele două mari principii dinamice ale devenirii substanțiale din chimia secolului al XVIII-lea – nu este preparată, spune autorul articolului, decît de două ori pe an, „la cele două echinoxuri, pentru că se pare că în acele momente apa de ploaie este mai propice fermentării; este totdeauna păstrată vechea materie pentru a sluji drept ferment celei noi; și nu se folosește pentru oale decît pastă care e veche de cel puțin șase luni; în aceasta constă tainica manipulare care este cu grijă ascunsă. Doar un singur om din manufactură cunoaște acest amănunt, al cărui secret s-a jurat să-l păstreze; el muncește într-un loc separat și închis: acolo dozează și pune la fermentat materia".

Oare acest meșter în fermentarea pastei de modelat a acestei pîini a pămîntului, nu ar trebui numit *meșterul-visător al fabricii*? El este paznicul onirismului muncitorilor. Știutorul puterilor cosmice, a cantității potrivite de pămînt, a apei echinoxurilor, a artei alternative a porțelanului de primăvară și a porțelanului de toamnă.

În alte pagini din *Enciclopedie*, mai puternică este raționalizarea. De exemplu, autorul refuză să creadă într-o practică încărcată și ea de onirism: „Este greșit să credem că porțelanul, spre a fi perfect, trebuie să stea îndelung îngropat în pămînt". Dar lupta dintre puterile visului și puterile gîndirii nu ia sfîrșit prin această declarație; autorul simte nevoia să raționalizeze vechiul obicei în termenii următori: „Este adevărat doar că săpînd în ruinele vechilor construcții, și mai ales curățînd vechi puțuri părăsite, găsim aici uneori frumoase piese de porțelan care au fost ascunse în vremuri de răzmeriță".

O asemenea explicație lasă intacte toate visele. Ea este cu adevărat *externă*. Reveria intimă rămîne și urmează, cu o secretă simpatie, vechea practică, cea care pune din nou în pămînt oala după ce a fost dată la cuptor ca să se impregneze de o nouă calitate terestră după preaputernicele încercări ale focului, pentru ca, în inima pămîntului, să acumuleze în fragila-i substanță valori de soliditate și de durată. Un psihanalist ar vedea aici urma unei fantasme a reîntoarcerii în pîntecul mamei, dorința unei a doua nașteri... *Enciclopedia* nu vrea să vadă decît o învechire superficială, o metodă de patinare. „Porțelanul,

învechindu-se în pămînt, dobîndește o altă culoare sau, dacă vrem, capătă o înfățișare care arată că e vechi. Același lucru se întîmplă cu marmora și cu fildeșul..." Să trăiești cu încetineală, să îmbătrînești încetișor, iată legea temporală a obiectelor pămîntului, a materiei *terestre.* Imaginația *terestră* trăiește acest timp *îngropat.* Acest timp de lentă și notorie intimitate ar putea fi urmărit începînd de la pasta fluidă și pînă la pasta groasă, pînă la pasta care, solidificată, își păstrează întregul trecut.

După cum vedem, interesele legate de prelucrarea unei materii terestre sînt mult mai complexe decît pot bănui o filosofie pozitivistă și o filosofie pragmatică. De îndată ce avem priză asupra substanței lor, obiectele cele mai inerte cheamă visele. De aceea vom înțelege că, vizitată de un autentic visător precum Carossa, cea mai simplă fabrică dezvăluie în toate detaliile – în toate obiectele și toate funcțiile sale – o putere de simbolism psihologic pe care ar fi păcat să o lăsăm să se piardă! Chiar acest izolator telegrafic care se înalță precum o floare de lăcrămioară de-a lungul căii ferate este imaginat de Carossa ca o mică creatură care „ar fi, spune el, de același sînge cu mine". El a văzut-o născîndu-se și în sufletul lui au luat naștere tot felul de vise, în timp ce mergea pe lîngă cuvele și cuptoarele fabricii solitare, ale fabricii pierdute în pădurile Boemiei.

Cuptoare! Cuve! În adîncul pădurilor! Ah! cine ne va pune oare fabrica la țară, lîngă argila din văgăună, și chiar în acea văgăună unde, mic copil fiind, coceam la foc bile de pămînt...

Am exploatat cu toții minereuri, am visat cu toții o fabrică a noastră care să ardă pămîntul gras la capătul vreunui cîmp.

Cît de profundă este această observație a lui Carossa! Această fabrică din Boemia, spune el, „răspunde cu atîta putere unor străvechi aspirații ale sufletului!" Și ea, ca și atelierul meșterului care face saboți, se află în *universul activ.*

În fața unei asemenea simpatii pentru materie, nu ne mai miră că autorul a trăit această participare dinamică la violența elementelor, participare care permite schimbarea axului suferinței. Vom da și alte exemple de asemenea inversare. Dar să nu părăsim fabrica de porțelan fără să fi primit pe deplin magnifica ei lecție.

Te afli aici, în stare de pasivitate, ca vizitator trîndav, în atmosfera sufocantă a cuptorului de ars porțelan și deodată te cuprinde *neliniștea stîrnită de căldură.* Faci cîțiva pași îndărăt. Nu vrei să mai vezi nimic. Îți este teamă de scîntei. Crezi dintr-o dată în infern.

Dimpotrivă, apropie-te. Acceptă cu imaginația truda muncitorului. Închipuie-te punînd lemne pe foc, pune și mult cărbune, provoacă cuptorul să rivalizeze cu tine în energie. Pe scurt, fii arzător, și fierbinteala cuptorului zadarnic își va trimite săgețile în pieptul tău, vei fi întărit prin acea luptă. Focul nu-ți poate trimite înapoi decît propriile tale lovituri. Psihologia lui *împotriva* îl întărește pe muncitor. „Cît de mult îi invidiam, spune Carossa, pe muncitorii care alimentau acel cuptor al purificării! El nu are nici o putere, pare-se, împotriva lor, cei activi."

Să participi nu la căldură ca stare, ci la căldură în calitate de creștere, să ajuți, cu elan, la devenirea creșterii tale, a calității tale active, a calității tale calificatoare, iată ce ne imunizează împotriva înseși exceselor focului. Muncitorul nu mai este o slugă a focului, ci stăpînul lui.

Astfel muncitorul pasionat, muncitorul îmbogățit cu toate valorile dinamice ale visului, trăiește timpul dinamizat al arderii. El împlinește voluntar, activ, *destinul pastei.* A cunoscut-o moale și plastică. O vrea fermă și dreaptă. El urmează în surpriza și prudența sa investirea prin focul care cuprinde vasul din toate părțile, treptat, tot mai puternic. În răstimpul în care porțelanul este ars, el retrăiește întreaga poveste a unui Bernard Palissy. Poate că nu a citit-o; dar o știe. Este o țesătură de vis și de iscusință. Este o convergență de forțe naturale. Ceea ce s-a născut în apă își află împlinirea în foc. Pămîntul, apa și focul cooperează pentru a ne da un obiect uzual. Paralel, mărețe vise elementare se unesc într-un suflet simplu și îi dau o grandoare demiurgică.

Luați-i visele și îl veți ucide pe muncitor. Ignorați puterile onirice ale muncii, și îl veți diminua, îl veți anihila pe cel ce trudește. Fiecare muncă își are onirismul ei, fiecare materie prelucrată vine cu propriile-i reverii intime. Respectul forțelor psihologice profunde trebuie să ne facă să punem la adăpost de orice atingere onirismul muncii. Nu facem nimic bun împotriva dorinței noastre, adică împotriva visului nostru. Onirismul muncii este însăși condiția integrității mentale a muncitorului.

Ah! cînd va veni timpul cînd fiecare meserie își va avea visătorul său calificat, ghidul său oniric, cînd fiecare manufactură își va avea biroul ei poetic? Voința este oarbă și mărginită cînd nu știe să viseze. Fără reveriile voinței, voința nu este cu adevărat o forță omenească, ci o brutalitate.

VII

Pînă aici am putut studia documente psihologice şi literare ce se referă la prelucrarea intimă a materiei, fără să fi avut prilejul să ne ocupăm de problemele formei. Faptul că putem să separăm astfel bucuriile frămîntatului de bucuriile modelatului dovedeşte, în ochii noştri, că *imaginaţia materială* corespunde unei activităţi specifice evidente. Frămîntatul este, în anumite privinţe, antiteza modelatului. El tinde să distrugă formele. Pentru Platon, frămîntatul înseamnă desfiinţarea figurilor intime în vederea obţinerii unei paste capabile să primească figuri externe (*Timée*, trad. fr. Budé, p. 169). „Şi tot astfel cei care imprimă figuri în vreo substanţă moale, nu lasă să subziste de la început în această substanţă nici o figură vizibilă şi o modelează şi finisează pînă cînd o fac cît mai netedă cu putinţă."

Dar, fireşte, căpătarea unei forme, modelarea sînt o asemenea bucurie a degetelor, ele duc la asemenea valorizări, încît o psihologie a imaginaţiei dinamice ar trebui să le studieze minuţios. Nu vom merge totuşi foarte departe pe această cale. Căutările noastre nu au în vedere imaginaţia formelor. Există în acest domeniu atîtea studii excelente, încît credem că putem să ne cantonăm în domeniul pe care l-am circumscris încă de la primele noastre cercetări asupra imaginaţiei materiei. Nu vom vorbi deci despre modelare decît văzută în primele ei tatonări, atunci cînd materia ni se revelează ca o invitaţie la modelare, cînd mîna visătoare se bucură de primele presiuni constructive. Ba chiar nu vom atrage atenţia decît asupra limitelor visului şi ale realităţii, încercînd să surprindem mai curînd visele de modelare decît succesul unei mîini înţelepte şi iscusite, care se pricepe să repete modelul oferit privirilor.

Modelarea! Un vis al copilăriei, un vis care ne redă copilăriei noastre! Adeseori s-a spus că un copil reuneşte toate posibilităţile. Cînd eram copii, eram pictori, botanişti, sculptori, arhitecţi, vînători, exploratori. Ce a mai rămas din toate astea?

Există totuşi un mijloc – chiar în miezul maturităţii – de a regăsi aceste posibilităţi pierdute. Un mijloc? Cum aşa? Voi fi un mare pictor? – Da, vei fi un mare pictor cîteva ore pe zi. – Voi crea mari opere? – Da, vei crea mari şi minunate opere, opere care îţi vor dărui bucuriile directe ale uimirii, opere care te vor readuce în timpurile fericite cînd lumea ne uimeşte.

Mijlocul acesta este literatura. Nu trebuie decît să *scrii* opera pictată; nu trebuie decît să *scrii* statuia. Cu condeiul în mînă – cu condiția să vrem să fim sinceri – regăsim toate puterile tinereții, retrăim aceste puteri așa cum erau, în naiva lor încredere, cu bucuriile lor rapide, schematice, sigure. Prin mijlocirea *imaginației literare,* sîntem stăpîni peste toate artele. Un frumos adjectiv bine plasat, bine pus în lumină, sunînd în deplina potrivire a vocalelor, e de ajuns pentru a avea o substanță. O trăsătură de stil e de ajuns pentru a avea un caracter, un om. Să vorbești, să scrii! Să spui, să povestești! Să inventezi trecutul! Să-ți amintești cu condeiul în mînă, cu o preocupare mărturisită, evidentă de *a scrie bine,* de *a compune,* de *a înfrumuseța* pentru a fi sigur că depășești autobiografia unui real întîmplat și că regăsești autobiografia posibilităților pierdute, adică visele înseși, visele adevărate, visele reale, visele care au fost trăite cu plăcere și încetineală. Estetica specifică literaturii este tocmai asta. Literatura este o funcție de înlocuire. Ea redă viață ocaziilor ratate. Cutare romancier, de exemplu, datorită paginii albe, deschisă tuturor aventurilor, este un Don Juan fericit. Dar să ne întoarcem la imaginile noastre. Ca să ne situăm pe dată în planul oniric și în planul literar, în mod normal confundate, vom comenta un vis de modelare, o scenă de modelare reconstituită de imaginație. Vom lua și aceste pagini din cartea *O copilărie* (trad. fr., p. 136) de Carossa. Viața a făcut din Carossa un medic și un romancier. Să vedem cum a visat el să fie sculptor.

Într-un *vis din timpul nopții,* îndelung povestit, eroul cărții vede apărînd un unchi care îi spune dintr-o dată: „Ești aici, maestre modelator?" Și unchiul îi pune tînărului visător în mînă „trei cocoloașe dintr-un amestec de un alb roșiatic", recomandîndu-i „să facă din ele un copil frumos".

Să înțelegem mai întîi că încă de la începutul povestirii onirice sîntem în prezența arhetipului materiei. Aceste trei cocoloașe sînt mîlul primitiv, pămîntul primordial, materia necesară și suficientă „pentru a face un copil frumos". A crea – termen tare – înseamnă a crea un copil. În vis, cuvintele își regăsesc adeseori sensul antropomorfic profund. Putem de altfel să observăm că modelarea inconștientă nu se apleacă asupra lucrurilor, ci asupra făpturilor vii. Copilul, cînd procedează după propria-i dorință, modelează o găină sau un iepure. El creează viață.

Dar visul lucrează repede; modelatorul adormit își termină curînd astfel povestirea-i onirică: „Am malaxat și am frămîntat pasta cîteva clipe și dintr-o dată m-am pomenit în mînă cu un

omuleț minunat de frumos". Acest *homunculus malaxat* va stîrni, fără îndoială, facile comentarii psihanalitice. Dar pentru noi, așa cum va dovedi urmarea povestirii, el este aici semnul unui impuls estetic profund.

Într-adevăr, ținînd încă în mînă, într-o mînă de vis, acest „omuleț minunat de frumos", cel care dormea se trezește. Trecem așadar de la onirismul nopții la reveria zilei, și Carossa va dezvolta o povestire care vrea să arate continuitatea celor două lumi. Iată trezirea aceasta, cu entuziasmul actului ei poetic:

„Trezindu-mă în aceeași clipă, am văzut că focul era aprins; m-am ridicat dintr-o singură mișcare, am luat restul de ceară care era pe pervazul ferestrei și m-am așezat pe vine în lumina focului, pătruns de credința că trebuia neapărat să reușesc în stare de trezie ceea ce făcusem atît de bine în somn.[1] Simțeam în vîrful degetelor gesturile creatoare din visul meu, soba răspîndea o mare căldură care înmuia pasta și în cîteva minute s-a înfiripat un mic chip cu trăsături nete și plăcute, chiar dacă nu cu adevărat frumoase; i-am înconjurat capul cu puțină lînă neagră, i-am făcut ochii, nările, și i-am colorat obrajii cu două picături de vin roșu; semăna cu chipul unui tînăr păstor destul de frumos.

Mi-am trezit părinții și, după-amiază, m-am dus la Eva să-i arăt prima creatură omenească pe care o făcusem eu însumi și pe care o recunoșteam ca fiind a mea. I-a plăcut și ei..."

Psihologii raționaliști care cred întotdeauna că nu visăm noaptea decît ceea ce am făcut ziua, îl vor acuza pe narator că tulbură ordinea cauzalității psihologice. Ei vor spune că neîndoielnic copilul a frămîntat îndelung ceara în jocurile sale din starea de trezie și că astfel realitatea comandă visul.

În asemenea judecăți există un dispreț față de onirism care ajunge să-i orbească pînă și pe cei mai buni psihologi. Excesul de raționalism șterge nuanțele psihologice importante. Altminteri cum ar fi cu putință să nu simți în acest text acțiunea evidentă a *încrederii onirice?* Reveria voinței are funcția directă de a ne da *încredere* în noi înșine, în puterea noastră de a munci. Ea ne dedramatizează, dacă putem spune astfel, libertatea, acea libertate pe care profeții „ființei angajate" o vor în mod sistematic primejdioasă, dramatică. Dacă vedem libertatea din timpul muncii,

---

[1] Să amintim că visul zborului ne dă o asemenea încredere în imponderabilitatea noastră, încît ajungem în timpul zilei să zburăm așa cum am zburat în timpul nopții. Cf. *L'Air et les Songes*, cap. „Visul zborului".

din bucuria muncii libere, simțim cum ea ne destinde. Visăm succesele prolixe ale muncii înainte de a munci și muncind. Datorită cărei ciudate uitării psihologii neglijează studiul acestor sentimente de încredere, însăși țesătura perseverenței, a perseverenței active, angajate în lucruri? Cuvîntul *ideal* este în cele din urmă prea intelectual, iar cuvîntul *scop* e prea utilitar. Voința este mai bine administrată de o reverie care unește efortul cu speranța, de o reverie care iubește mijloacele independent de scopul lor. Reveria activă hrănește curajul prin încurajări constant verificate prin muncă. Pentru o operă cît de cît clară și ceva mai voluminoasă trebuie să gîndim fără îndoială înainte de a acționa, dar trebuie să și visăm mult înainte de a căpăta *interesul* de a gîndi. Psihologia unor asemenea interese nu se poate face dacă nu scormonim în inconștient. Astfel, hotărîrile cele mai fecunde au legătură cu visele nocturne. Noaptea, ne întoarcem în patria odihnei încrezătoare, trăim *încrederea, somnul.* Cel care doarme rău nu poate avea încredere în sine. De fapt somnul, considerat drept o întrerupere a conștiinței, ne leagă cu noi înșine. Visul normal, visul adevărat este astfel adeseori preludiul, și nu sechela vieții noastre active.

Cînd trăiești cu adevărat această încredere pe care ți-o dau reveriile elementare, cele care au consistența elementelor, înțelegi că se poate vorbi de un *a priori oniric,* despre vise tipice, despre vise ale unei prime animări.

Trebuie să adăugăm, recitind paginile lui Carossa, că ele sînt semnul unei *încrederi intime* îndeajuns de solide pentru ca naratorul să fi avut încrederea că-și interesează cititorul prin confidențe atît de sărace.

Dar Carossa știe din instinct că marile vise sînt împărtășite de multe suflete. Așa cum comunicăm între noi prin reveriile noastre, comunicăm și prin copilăria noastră. Totul poate fi povestit despre o copilărie, căci ești sigur că totul interesează. Și orice cititor care va ști să-și deschidă porțile unei copilării visătoare *va fi interesat* de cartea lui Carossa. *Interesul* este o realitate a dinamismului psihic de o evidență primordială.

Dacă acum studiem mai îndeaproape textul lui Carossa, ne dă ușor seama că endosmoza dintre onirism și gîndirea clară amestecă și tulbură mai multe imagini. Putem vedea aici influența nefastă a unor raționalizări, putem critica unele notații care, sprijinindu-se pe realitățile psihismului clar, ne ascund realitățile visului. De exemplu, ne întrebăm cine a aprins, înainte de trezirea părinților, un foc îndeajuns de puternic spre a înmuia ceara

care se află pe pervazul ferestrei? Cititorul sensibil la *continuitatea inconștientului* va avea mai curînd impresia că această căldură din încăpere *continuă* căldura patului, el va simți în timpul lecturii sale simpatetice că degetele visătorului *continuă* să frămînte prin ceara luminoasă pasta imaginară a nopții.

Cum să nu fim frapați de încărcătura textului, cînd autorul descrie *acte reale?* Vom avea adeseori, în alte locuri, prilejul să denunțăm acele *surplusuri de imagini* care ascund dominantele imaginare. De exemplu, cine și-ar închipui că ceara de albine ar putea fi colorată cu „două picături de vin roșu"? Ar fi nevoie de o culoare mai incisivă. Dar vinul – acest sînge vegetal! – este o vopsea care își păstrează semnul oniric. Ceara și vinul *continuă* material în viața în stare de trezie mixtura „de un alb roșiatic" dată de unchi în vis tînărului meșter modelator. Reveria copilului în stare de trezie nu a pierdut nimic – mai ales nu a pierdut materiile! – din visele copilului adormit. Visul nocturn și reveria matinală – căci este o reverie care lucrează – au aici aceeași tonalitate de creație vie. Obiectul modelat nu este copia unui păstor, ci este substanța unui copil.

De unde și revendicarea virilă a tînărului creator. Eroul lui Carossa îi va arăta propriului său tată ceea ce poate să facă. Evei – o prietenă cu cîțiva ani mai mare, care îl domină printr-un psihism de un ciudat sadism – îi va arăta „prima creatură umană" pe care a făcut-o „el însuși", pe care o recunoaște ca fiind „a sa".

VIII

Astfel, prin acest exemplu privilegiat, vedem cum creația unei opere păstrează ceva din tonalitatea procreării unui copil. Geneza își găsește argumentele convingătoare în modelarea unui mîl primordial. De fapt adevăratul modelator simte, spre a spune astfel, cum prinde viață sub degetele lui, în pastă, o dorință de a fi modelat, o dorință de a se naște ca formă. Un foc, o viață, un suflu sînt în stare latentă în argila rece, inertă, grea. Lutul, ceara au puterea de a da naștere unor forme. Gérard de Nerval, în *Aurélia* (Ed. José Corti, pp. 44-45), a tradus această voință intimă de a fi modelat prin echilibrul dintre un impuls lăuntric și acțiunea modelatorului. „Am intrat într-un atelier unde am văzut lucrători care modelau din lut un animal uriaș avînd forma unei

lame, dar care părea că trebuie să fi fost înzestrat cu nişte aripi mari. Acest monstru era parcă străbătut de o ţîşnire de foc care îl însufleţea treptat, astfel încît se răsucea, pătruns de nenumăratele reflexe purpurii, alcătuind venele şi arterele şi fecundînd, spre a spune astfel, inerta materie, care se acoperea cu o vegetaţie instantanee formată din excrescenţe fibroase, pene şi smocuri lînoase. M-am oprit spre a contempla această capodoperă, prin care s-ar fi zis că fuseseră surprinse tainele creaţiei divine. «Avem aici, ni se spuse, focul primordial care le-a însufleţit pe primele fiinţe...»" Gérard de Nerval şi-a călăuzit cititorul, pentru a-i arăta această scenă de modelare, în *inima* Pămîntului, acolo unde prind formă fiinţele.

Am da drept exemplu de modelare în literatură, exemplu ce poate fi adăugat muzeului statuilor literare, acest text de Gérard de Nerval. Modelarea vorbită pune la activ verbele materiei modelate. Monstrul *se răsuceşte* datorită unei forţe lăuntrice. Dacă privim imaginea, dacă o primim pasiv, cu excrescenţele ei fibroase şi smocurile ei de lînă, monstrul nu este decît o caricatură. Dar imaginaţia care vorbeşte, imaginaţia care explică, imaginaţia literară ne ajută să trăim o dorinţă intimă de forme, ca şi cum am avea puterea de a cunoaşte secretele creării a ceea ce este viu.

De fapt, imaginaţia materială este, spre a spune astfel, totdeauna în act. Ea nu se poate mulţumi cu opera realizată. Imaginaţia formelor se odihneşte în propriul ei scop. O dată realizată, forma este bogată în valori atît de obiective, atît de social interşanjabile, încît drama valorizării îşi pierde tensiunea. Dimpotrivă, visul de modelare este un vis care îşi păstrează posibilităţile. Acest vis subîntinde munca sculptorului. Ascultaţi un poet care ne vorbeşte despre acest chin al posibilităţilor.

> O, joc uşor al acestei mase greoaie
> Şi a două mîini care o lucrează!
> ....
> Cu valu-i nesfîrşit de pieritoare imagini
> Ea îmi va tortura degetele înţepenite şi obosiţii ochi.
> ....
> Şi voi simţi cum în ape vii se preschimbă
> Asprul relief al chinului meu cel mai scump!
> — Ah! să te opreşti! Ah! să găseşti materia solidă,
> Fruntea închisă sub pletele vîntului!

(Jean Tardieu, *Pygmalion la lucru. Accente*, p. 36)

Cînd citesc asemenea versuri, am impresia că ele acţionează asupra mea ca tot atîtea reflexe condiţionate. Ele dinamizează regiuni profunde şi diverşi muşchi. Toate *amintirile mele manuale* mi se pare că redevin active în mîinile mele cînd citesc numai următoarele două versuri ale lui Jean Tardieu:

> Degetele de-o amintire de argilă însoţite
> Care se mişcă la dorinţa mîinilor.

IX

Aşa cum spuneam mai sus, ar trebui, pentru a desăvîrşi o psihologie a pastei, să ne îndreptăm cercetarea asupra artistului modelator. Ar trebui să stîrnim confidenţele unor sculptori. Dar sculptorii scriu atît de puţin! Paginile unui Rodin sînt atît de sărace! Pentru a face totuşi puţină lumină în privinţa visului pur manual, ar fi interesant, credem noi, să parcurgem frumoasele studii pe care Viktor Löwenfeld le-a întreprins asupra sculpturii şi modelării făcute de orbi. Subiecţii deficienţi doar din punct de vedere vizual – indiferent dacă această deficienţă este organică sau psihică – procedează, de altfel, ca şi orbii din naştere: şi unii şi alţii modelează parcă din interior. De exemplu, ei fac ochii şi pun apoi, deasupra, pleoapele, ei fac gura, şi pun apoi dinţii, după care adaugă buzele. Uneori dinţii sînt modelaţi chiar şi cînd buzele sînt închise (cf. Viktor Löwenfeld, *The Nature of creative Activity*, Londra, 1939, p. 116). Prelucrarea pastei, în afara controlului ochilor, lucrează astfel oarecum din interior, ca şi viaţa. Modelatorul, cînd îl urmezi în chiar visul lui, dă impresia că a depăşit regiunea semnelor pentru a se identifica unei voinţe de a semnifica. El nu reproduce, în sensul imitativ al termenului, ci produce. El manifestă o putere care creează.

O modelare atît de intimistă prezintă caracteristici dinamice frapante, aşa cum se va vedea la simpla cercetare a uneia dintre reproducerile din cartea lui Löwenfeld (p. 232). Opera este a unui orb din naştere. Ea este intitulată *Tînăr care imploră* şi înfăţişează un bărbat tînăr cu trupul gol şi drept şi cu picioarele uşor îndoite, înălţîndu-şi spre cer mîinile care imploră. Mîinile sînt mai mari decît antebraţul, care el însuşi este mai mare decît braţul. „Simţim, spune Löwenfeld, vigoarea forţelor elementare întruchipate în această formă cînd urmărim cu privirea creşterea

treptată a proporţiilor părţilor sale. Forma porneşte de la baza îngustă a gambelor delicate şi se înalţă ca un imn spre cer, imn care îşi găseşte rezonanţa puternică în mîinile uriaşe. Baza, spre a spune astfel, a fost dematerializată: fiinţa nu este legată de pămînt, şi ne aflăm doar în faţa sentimentului: „Implor!"

În faţa acestor rupturi între proporţii pe care „supravegherea" ochilor le-ar interzice, ai cu adevărat impresia că *visătorul care modelează* urmăreşte mai bine exigenţele reveriei intime decît *visătorul care contemplă*. Aici *mîna* este cea care imploră, şi ea creşte tot mai mult pentru că se întinde. Trebuie să subliniem că ai pe dată sentimentul că nu e vorba de un procedeu, de o idee deliberată. Este cu adevărat o formă trăită de un orb, trăită dinlăuntru, ea trăieşte însufleţind cu adevărat *muşchii implorării*. Iar exemplul pe care l-am evocat reprezintă o lege generală a modelării aşa cum o fac orbii din naştere. Vom găsi în cartea lui Münz şi Löwenfeld: *Plastiche Arbeiten Blinder*, multe alte exemple de modelare în care emoţiile curg, spre a spune astfel, în pasta modelată şi dau naştere unor protuberanţe pe care controlul formelor prin vedere le-ar împiedica. Monstruozitatea formală poate fi un mare adevăr dinamic. Visul face monştri pentru că el traduce forţe.

CAPITOLUL V

Materiile moliciunii. Valorizarea noroiului

„Sufletul mi-e făurit din noroi,
iubire şi melancolie."

(ROZANOV, *Însingurare*, trad. fr., p. 120)

„...Noroiul nu-i o pernă."

(QUENEAU, N.R.F., dec. 1936)

I

Acum, după ce am prezentat în valoarea lor optimă reveriile durităţii şi ale pastei, trebuie să cercetăm imagini mai greoaie, sau mai brutale, care pierd sensul fericirii şi al forţei îndemînatice. Anumite psihisme împovărate îşi spun nefericirea prin chiar stilul imaginilor lor. Psihanaliza a întîlnit, fireşte, aceste vicii ale aglomerării de imagini, de exemplu această regresiune către materiile murdare. Mai ales vom găsi numeroase documente în cartea lui Karl Abraham, care a studiat atent fixaţia anală. Vrem să ne mărginim să abordăm problema în raporturile ei cu imaginaţia mult mai evoluată, încercînd să arătăm că imaginaţia pozitivă este o evoluţie a imaginilor care învinge orice „fixaţie".

De altfel, dacă am putea să o sistematizăm în eforturile ei de psihologie normativă, psihanaliza nu ar mai apărea doar ca o simplă cercetare cu privire la regresiunea instinctelor. Uităm prea mult că ea este o metodă de vindecare, de redresare psihică, de răsturnare a intereselor. Psihanaliza ne propune – asupra subiectului foarte strict definit din capitolul de faţă – o adevărată *sublimare materială*, o progresivă întărire a materiilor oferite imaginaţiei omeneşti.

De fapt, psihanaliza, cercetînd anumite nevroze, a întîlnit *reversul acestei sublimări materiale* – un alchimist ar spune că clinica prezintă cazuri de *descensiune a imaginilor materiale*. Dacă acum acordăm atenţie normalizărilor unor imagini concomitent cu cea acordată fixaţiilor anormale, vom ajunge să distingem existenţa unei catapsihanalize şi a unei anapsihanalize, prima desemnînd toate observaţiile atît de importante pentru a descoperi toate fixaţiile anale, a doua trebuind – în domeniul pe

care-l studiem – să ofere *vederi obiective* şi să îndrepte interesul către materiile lumii exterioare.

Dar, oricum, psihologii trebuie să se ocupe cu mare grijă de primitivităţile instinctului plastic. De exemplu, ar fi interesant să se dozeze elementele inconştiente dintr-o teorie ca aceea a lui Hegel. Hegel studiază instinctul plastic după procesul digestiv şi scrie *(Filosofia naturii*, trad. fr. Véra, vol. III. p. 388): „Instinctul plastic este, ca şi excreţia, un act prin care animalul îşi devine parcă exterior lui însuşi", şi, la p. 389: „Animalul elimină materii în scopul de a produce formaţii cu propria-i substanţă. Şi nu dezgustul îl îndeamnă să elimine astfel; dar excreţiile care ies din animal sînt modelate de el întru satisfacerea nevoilor sale". Puţină metafizică ne îndepărtează de natură, multă metafizică ne apropie de ea.[1]

II

Dar să urmărim mai îndeaproape anapsihanaliza naturală care desprinde fiinţa umană de fixaţiile infantile. Atunci vom vedea, pornind de la interesul care nu poate fi negat al copilului mic pentru fecalele sale, constituindu-se cu o siguranţă şi o regularitate uimitoare un interes pentru construcţiile din nisip.

---

[1] Putem citi în cartea lui Frederick J. Powicke, *The Cambridge Platonists* (p. 153), această confidenţă a unui alt idealist, Henry More: „According to his own account his body was poseded of strange properties. Certain products of it «had naturally the flavour of violets»". Există şi o trimitere: „Like those of the famous Valentine Greatrakes Ward", pp. 123-125. „După propria-i mărturie...", spune textul, şi este într-adevăr de presupus că nu i-a pus pe alţii să verifice această proprietate. Narcisismul materiei este solitar.

Valorizarea poate da naştere unor ciudate teorii. Un autor englez din secolul al XVII-lea, Wilhelm Maxwell, nu ezită să scrie: „Excrementele corpurilor animale reţin o doză de spirit vital, şi, în consecinţă, nu li se poate refuza viaţa. Această viaţă este de aceeaşi specie ca şi viaţa animală... Există între corp şi excremente un lanţ de spirite şi de raze... Vitalitatea dăinuie atîta vreme cît dejecţiile nu sînt schimbate într-un corp de natură diferită" (citat de van Swinden, *Analogie de l'Électricité et du Magnétisme*, vol. II, p. 366).

Colonelul de Rochas citează îndelung dezvoltările acestui text, reluat de Durville în al său *Traité expérimental du Magnétisme*.

Copilul normal urmează o devenire de curățenie. El *devine curat* nu numai prin acțiunea educativă a mediului social, ci printr-un fel de regularizare psihică. Este o evoluție pe care Juliette Boutonier a înfățișat-o foarte limpede în teza sa despre *Angoasă* (cap. VIII): „Deși admitem că, atunci cînd este mic, copilul nu-și arată spontan repulsia pentru produsele defecării... ezităm să credem că, abandonat sieși, ar putea găsi multă vreme în asemenea obiecte cu ce să-și satisfacă aspirațiile naturii sale. Este foarte adevărat că îi place să se joace în noroi și să se murdărească la vîrsta cînd este tocmai pe cale de a renunța la libera activitate a sfincterelor sale și la manifestările de interes pe care i le provoacă. Totuși, oricît de rudimentară ar fi încă activitatea lui, vedem deja schițîndu-se o altă exigență decît cea de a manipula lucruri murdare și moi, căci copilul caută să dea o formă acestei materii, fie și în chipul cel mai neîndemînatic. Cunoaștem succesul construcțiilor de nisip, care urmează de altfel unei perioade de manipulări ce, încă și mai grosolan, tind la o *transformare* a lucrurilor..." Și autorul evocă o educație bine înțeleasă, „mai preocupată să *depășească* decît să *refuleze* o tendință. Aici depășirea este tocmai lucrul asupra unei materii plastice. Educația trebuie să-i dea *la timp* copilului materiile de o plasticitate determinată care convin cel mai bine primelor activități materialiste. Astfel, materia este sublimată prin materie. Din nefericire, învățămîntul nostru, chiar și cel mai novator, se fixează asupra unor concepte: școlile noastre elementare nu oferă decît un singur tip de pămînt ce trebuie modelat. Plasticitatea imaginii materiale ar avea nevoie de mai multă varietate în moliciune. *Vîrstele materiale* ar putea avea determinări mai fine dacă am multiplica studiile asupra *imaginației materiale.*

În continuare, o imaginație normală *va trebui să se întărească*, ea va trebui să cunoască și lemnul și piatra și, în cele din urmă, fierul, dacă vrea să ajungă la maximum de virilitate.[1] Dar imaginația se simte mai bine cînd a trăit o perioadă destul de lungă de muncă plastică. Cine mînuiește pasta de la o vîrstă fragedă are șanse să rămînă el însuși un bun aluat. Trecerea de la moale la tare este delicată. Tendințele spre distrugere apar mai ales ca tot atîtea sfidări împotriva obiectelor solide. Pasta nu are dușmani.

---

[1] Să notăm că imaginația feminină nu are acces la vîrsta de fier. Femeia nu creează imagini de fierar.

Să notăm totuşi că sadismul trist, sadismul murdar poate fi caracterizat printr-o regresiune către stadiul primei copilării, către fixaţia anală. Vom găsi cu uşurinţă la unii nevrozaţi o agresiune prin murdărie[1] care aminteşte de anumite comportamente animale. Buffon a citat numeroase exemple de animale care, în timp ce fug, răspîndesc o urină rău mirositoare, ba chiar şi excremente a căror duhoare le slujeşte, ne spune el, drept mijloc de apărare împotriva duşmanilor.

Buffon vorbeşte despre un animal care „nu are drept mijloc de apărare decît fundul, pe care şi-l întoarce spre cel care se apropie de el şi din care scoate excremente neînchipuit de urît mirositoare". Buffon descrie un animal care „sugrumă păsările de curte, cărora nu le mănîncă decît creierul: cînd este mînios sau înspăimîntat, răspîndeşte o duhoare spurcată; este un mijloc sigur de apărare, căci nici oamenii, nici cîinii nu îndrăznesc să se apropie; urina lui, care se amestecă, pare-se, cu acest abur otrăvit, pătează şi infectează totul pentru totdeauna". El citează un călător care pretinde că animalul îşi răspîndeşte „urina pe coadă, de care se slujeşte ca de un pămătuf cu care stropeşte, punîndu-şi pe fugă duşmanii prin acea oribilă duhoare"[2].

Ar fi de ajuns să ne întoarcem cu un secol în urmă pentru a găsi texte ceva mai marcate. Duncan scrie: „Se spune că un fel de bou sălbatic, numit *Bonasus*, aruncă spre vînătorul care-l hăituieşte excremente care ard precum focul, şi că bîtlanul aruncă spre şoimul care-l urmăreşte un găinaţ ce-i arde şi-i distruge penele"[3]. Iată o ofensă care, la urma urmei, nu e foarte diferită

---

[1] Emily Brontë, *Les Hauts de Hurle-Vent*, trad. fr. Delebecque, p. 86. Personajul cel mai dur din roman spunea pe cînd era copil: „Voi fi murdar dacă aşa-mi place; îmi place să fiu murdar şi vreau să fiu murdar".

[2] Nu putem, fireşte, să abordăm decît incidental problema coprofiliei şi a coprofobiei, cu atît mai mult cu cît ea nu este privită de către psihanaliza clasică decît dintr-un punct de vedere foarte restrîns. Psihanaliza, care nu a studiat îndeajuns problema valorizării imaginilor, nu poate aprecia dubla devalorizare a sadismului şi a masochismului. Nici comportamentul animalelor şi nici chiar comportamentul copilului nu pot servi cu nimic la punerea acestei probleme. Faptul este remarcat pe bună dreptate de E. Strauss (*Geschehnis und Erlebnis*, Berlin, 1930, p. 133, citat de Medard Boss, *Sinn und Gehalt der sexuellen pervertionen*, p. 21). Observaţiile pe care le facem sînt, aşadar, observaţii literare. Ele se raportează la *valorile literare* ale lui Buffon, la felul în care Buffon expune al său *Anschauung* al animalităţii.

[3] Duncan, *La Chymie naturelle ou l'Explication chymique et mécanique de la Nourriture de l'animal*, p. 254.

de ceea ce face reaua Martichoras, născută din imaginația lui Flaubert: „Animalul numit Martichoras își aruncă spinii din coadă, care se succed ca niște dîre de foc"[1]. Toate aceste agresiuni anale și caudale își află forța și centrul în aceeași zonă a inconștientului.

Nu este locul aici să discutăm acest finalism al ordurii, caz particular al finalismului fricii. Este interesant, din punctul de vedere al imaginației, că acest finalism al ordurii există, în afara oricărei îndoieli, pentru Buffon. Vom regăsi o remarcă similară și exprimată cu aceeași simplitate în cartea lui Hudson.[2] Cercetînd mai mult această zonă psihologică inferioară, psihologul ar înțelege mai bine anumite aspecte scatologice ale injuriilor umane. Dar psihologia injuriei, etimologia scabrosului, literatura care folosește „cuvinte fără perdea" ar necesita o lucrare specială. Ne este de ajuns că am arătat în treacăt raporturile lor cu psihanaliza materiei.

În plus, fără să coborîm pînă la nivelul inconștient în mod normal refulat, nu-i mai puțin adevărat că orice materie moale este totdeauna expusă unor stranii răsturnări de valoare prin care se manifestă participările inconștiente pe care tocmai le-am arătat. Iată o pagină în care un poet efectuează oarecum ambivalența unei materii moi, manifestînd rînd pe rînd o atracție și un refuz. Henri de Régnier *(Subiecte și peisaje,* p. 91) exprimă astfel dialectica meduzelor, în funcție de faptul că trăiesc în apele grecești sau în apele armoricane:

În Grecia, „vedem meduzele în apă, moi, dizolvate, semănînd cu bucăți de gheață irizată și care se topește. Ele plutesc, lăptoase, sidefii și inconsistente, opale fluide din colierul Amfitritei.

Am regăsit aceste meduze din golful Corintului, aici pe mica plajă din Bretania... dar ele nu mai sînt irizate și schimbător colorate. Masa lor gelatinoasă și-a pierdut nuanțele o dată cu valul care le-a adus și le-a părăsit pe plajă. Inerte, imunde și de un verde albăstrui, ele te duc cu gîndul la excrementele unor fabuloase vite marine. E ca și cum cirezile lui Neptun și-ar fi lăsat pe nisip urmele nocturne".

De la Amfitrita la Neptun, ce dizgrație! Cît de bine simțim că scriitorul nu spune totul dintr-o dată! *Sub* meduza de opal,

---

[1] FLAUBERT, în *Tentation de saint Antoine* (prima versiune, p. 160), vorbește despre „marea nevestuică Pastinaca, cea care ucide copacii cu duhoarea ei".

[2] W. H. HUDSON, *Le Naturaliste à la Plata,* ed. Sotck.

asemenea unei perle, vom găsi totdeauna, într-o tristă dimineaţă, masa gelatinoasă, pasta „imundă".

III

Vom încerca acum – continuînd a studia *pasta tristă* – să caracterizăm din punctul de vedere al imaginaţiei materiei o operă literară care conţine mari adevăruri psihologice.

În *Greaţa,* Jean-Paul Sartre înfăţişează un personaj care realizează cu o neobişnuită claritate un tip psihanalitic.[1] Acest personaj ne poate ajuta să desluşim, pe de o parte, originalitatea psihologică întemeiată pe inconştient, în profunzime, şi, pe de altă parte, originalitatea trucată aşa cum o întîlnim de atîtea ori în romanele scriitorilor de mîna a doua. Într-adevăr, dacă citim cu atenţie romane, vedem cum romancierii îşi împovărează eroii cu numeroase contradicţii. Ei cred că vor „crea viaţă" doar recurgînd la acţiuni gratuite. Dar nu toate contradicţiile produc ambivalenţe. Iar o contradicţie care nu-i întemeiată pe o ambivalenţă este un simplu incident psihologic.

Dimpotrivă, urmînd o direcţie opusă, mergînd *de la ambivalenţă la contradicţie,* Sartre îşi dezvoltă romanul său de psiholog. El ne înfăţişează un personaj care, în ordinea imaginaţiei materiale, nu poate avea acces la „solidism" şi care, în consecinţă, nu îşi va putea niciodată menţine în viaţă o atitudine fermă. Roquentin este bolnav *în însăşi lumea imaginilor sale materiale,* adică în voinţa sa de a stabili un raport eficace cu *substanţa lucrurilor.* El va atribui substanţei lucrurilor calităţi contradictorii, pentru că abordează lucrurile fiind el însuşi divizat de o ambivalenţă. Dar să vedem foarte exact ambivalenţa la nivelul imaginii consistenţei lucrurilor. Pe aceeaşi pagină (p. 24), Jean-Paul Sartre îl arată pe eroul din *Greaţa* cum „adună castane,

---

[1] Acest personaj este deja un tip psihologic atît de bine definit, încît trebuie să-l judecăm fără să facem vreo referinţă la creatorul său. El are cu adevărat o viaţă proprie. Subscriem în privinţa aceasta la remarca lui Emmanuel MOUNIER (*Esprit,* iulie 1946, p. 82): „Această observaţie nu trebuie luată drept o psihanaliză existenţială a gîndirii lui Sartre: legăturile dintre o personalitate şi ideile pe care ea le exprimă nu sînt în mod necesar nemijlocite". A sosit vremea cînd creatorul trebuie eliberat de creaţiile sale.

zdrențe străvechi", cum ridică de pe jos „bucăți de hîrtie grele și somptuoase", pline de murdărie. Și totuși, iată-l refuzînd să atingă o piatră culeasă de pe plajă, o piatră spălată de mare! Dezgustul și atracția obișnuite sînt aici material inversate. Această inversiune va ațîța interese care ies din regula comună și care sînt așadar pătimașe. O pastă nefericită îi poate da unui om nefericit conștiința nefericirii sale.

Trebuie, firește, să observăm că ceea ce autorul descrie *succesiv*, datorită înseși legii ineluctabile a povestirii, este imaginat *simultan*. Prin multe trăsături recunoaștem acea artă a simultaneității care conferă existență eroilor sartrieni. Aici, de îndată ce a fost indicată o notă infantilă, apare reacția psihismului adult. Roquentin este un infantil cu reacții. Ambivalența atracției și a dezgustului se manifestă chiar la nivelul tentației murdare (p. 25): în momentul cînd se pregătea să ridice o hîrtie care „dispărea sub o crustă de noroi"... „m-am aplecat și mă bucuram că voi atinge acea pastă fragedă și răcoroasă care se va rotunji sub degetele mele în cocoloașe cenușii. Dar n-am putut".

Nu trebuie să ne mirăm că o asemenea atingere, atît de dureros sensibilizată de drama materială a murdăriei, reacționează la contacte în mod normal indiferente (p. 25): „Obiectele nu ar trebui să ne *atingă*, pentru că ele nu trăiesc. Ne slujim de ele, le punem iar la loc, trăim în mijlocul lor: sînt utile, nimic mai mult. Pe mine însă ele mă ating, și asta-i insuportabil. Mi-e teamă să intru în contact cu ele, de parcă ar fi animale vii.

Acum văd; îmi amintesc mai bine ce am simțit nu demult la marginea mării, cînd țineam în mînă acea piatră. Era un fel de sfîrșeală dulceagă. Atît de neplăcută! Și de vină era piatra, sînt sigur, starea aceea trecea de la piatră în mîinile mele. Da, asta-i, asta-i într-adevăr: un fel de greață în mîini"[1].

Greața resimțită în mînă! E un text capital pentru o psihologie a pastei nefericite, pentru o doctrină a imaginației manuale a mîinii slăbite. Această mînă căreia nu i s-a dat poate la timp o muncă obiectivă, o materie atrăgătoare, constituie răul lumii materiale. În fața unei materii oarecum insidioase sau alunecoase,

---

[1] Să nu uităm că imaginația își are și ea dialecticile sale. Fiecare piatră de pe plajă își poate găsi visătorul ei. Iat-o pe cea pe care o culege de pe plajă MILOSZ (*Amoureuse initiation*, p. 83): „Iubirea sălășluiește în inima pietrelor și dinții Minciunii și ai Orgoliului vor fi sfărîmați în ziua zilelor cu o biată piatră pătrunsă de dragoste și culeasă de pe un țărm singuratic".

separarea subiectului de obiect se face cu greu, ceea ce pipăie şi ceea ce este pipăit se individualizează cu dificultate, primul este prea lent, celălalt este prea moale. Lumea este greaţa mea, ar spune un Schopenhauer sartrian. Lumea este un clei, ceva lipicios, o pastă pentru totdeauna prea moale, o pastă pe care molatic o frămîntă frămîntătorul şi care sugerează mîinii – absurditate materială – să-şi *slăbească* strînsoarea, să-şi renege munca.

IV

Jean-Paul Sartre s-a întors la un studiu existenţialist al materiei lipicioase, vîscoase, în *Fiinţa şi Neantul* (pp. 694-704). De data asta nu mai este vorba de un personaj de roman care are dreptul la toate ciudăţeniile. Filosoful ia cu adevărat materia vîscoasă drept obiect de studiu, dovedind prin densitatea observaţiilor sale importanţa unei experienţe pozitive, reale pentru meditaţia concretă în filosofie... Autorul, lucrînd oarecum pe un motiv anume, vede că materia este revelatoare de fiinţă, adică revelatoare a fiinţei omeneşti: „Simpla revelaţie a materiei (a obiectelor) extinde orizontul (copilului) pînă la limitele extreme ale fiinţei şi îl înzestrează totodată cu un ansamblu de *chei* pentru descifrarea fiinţei tuturor faptelor omeneşti". Materia ne dă simţul unei profunzimi ascunse, ea ne angajează să demascăm fiinţa superficială. Iar Jean-Paul Sartre demască tocmai materia vîscoasă. Fără îndoială, cercetările ce au loc în această direcţie ar putea fi multiplicate. De la smoală şi pînă la miere ar trebui să se facă – după un studiu de ansamblu asupra materiei vîscoase – studii particulare care ne-ar revela puterea de individuare a materiei. Smoala, de exemplu, rămîne o materie de constantă mînie, ea este o melancolie agresivă, o melancolie în sensul material al termenului. Şi va fi de ajuns să citim opera cizmarului Jacob Boehme pentru a recunoaşte că smoala este, în sensul lui Sartre, o *cheie* pentru întreaga operă.[1]

Dar putem, raportîndu-ne la tema materiei vîscoase, să surprindem o diferenţă între existenţialismul materiei reale şi o

---

[1] Cf. Paul ÉLUARD, *Le Livre ouvert*, II, p. 112:
Miros de funingine tavan de smoală
....
Crepuscul al furiei.

doctrină a materiei imaginate. Pentru noi imaginația materială a pastei este esențialmente lucrătoare. Materia vîscoasă nu este atunci decît o ofensă trecătoare, o încăierare a realului cu cel care muncește, iar acesta este destul de dinamic pentru a fi sigur de victoria lui. Imaginația materială activistă nu este nici măcar atinsă de vertijul pe care îl semnalează Sartre. El scrie (p. 700) despre existența în materia vîscoasă: „Este o activitate moale, băloasă și cu aspirație feminină[1], ea trăiește obscur sub degetele mele și simt ca un fel de vertij, mă atrage în ea așa cum m-ar putea atrage adîncul unei prăpăstii. Există un fel de fascinație tactilă a materiei vîscoase. Nu mai pot *opri* procesul de apropriere. El continuă". – El continuă, fără îndoială, dacă nu facem nimic, dacă trăim materia vîscoasă în propria-i existență! Dar totul se schimbă dacă o lucrăm. Mai întîi, cînd frămîntăm, dacă aluatul ni se lipește de degete, e de ajuns un pumn de făină ca să ne curățăm mîna. Domesticim materia vîscoasă atacînd-o indirect printr-o materie uscată. Sîntem demiurgi în fața covatei cu aluat. Controlăm devenirea materiilor.

În fond, lupta noastră împotriva materiei vîscoase nu poate fi descrisă prin puneri între paranteze. Doar vederea poate „pune între paranteze"; să închizi pleoapele, să lași pe mîine cercetarea interiorului, pentru a te ocupa în primul rînd de împrejurimi. Mîna muncitoare, mîna însuflețită de reveriile muncii se angajează în muncă. Ea va impune materiei lipicioase o devenire a fermității, ea urmează schema temporală a acțiunilor care *impun* un progres. În fapt, ea *nu gîndește decît strîngînd,* malaxînd, fiind activă. Dacă nu este cea mai puternică, cînd începe să se enerveze pentru că e învinsă, împotmolită, năclăită, ea nu mai este o *mînă,* ci un înveliș de piele oarecare. Ea poate atunci să *sufere* din cauza materiei vîscoase așa cum ar suferi un nas, un obraz, un braț. Nu mai este o putere care înnoadă, este ea însăși deznodată. E foarte amuzant să constatăm că acela care se teme de o materie vîscoasă *se umple de ea peste tot.* Și, bineînțeles,

---

[1] Să mai adăugăm la dosarul materiei vîscoase și această pagină din Thomas HARDY (*Les Forestiers,* trad. fr., p. 163), care definește rapid atitudinile feminine și atitudinile masculine în fața materiei vîscoase. Iată o poartă proaspăt vopsită pe care „se lipesc și mor musculițe". „Cum să deschizi această poartă? Bărbații procedau cu toții la fel: împingeau poarta cu piciorul și treceau. Femeile aveau atitudini diferite. În funcție de temperamentul lor, această barieră lipicioasă era pentru ele o baricadă, un obiect de dezgust, o amenințare, o capcană."

mîna pasivă nu mai imaginează nimic. Ea recade în „experienţa existenţialistă"; în contact cu materia vîscoasă, mîna poate atunci să aibă regresiuni, să cunoască masochismul ventuzelor, vertijurile aneantizării. *Existenţa* este astfel, dar imaginaţia creatoare o vrea altminteri. Imaginaţia materială nu mai ţine în cele din urmă de o fenomenologie, ci, cum vom arăta cu multe alte prilejuri, de o dinamologie. Forţele încercate prin experienţă sînt luate de ea pentru ea, astfel încît imaginaţia este resimţită ca o dinamogenie. Dacă ar trebui cu orice preţ să trăiesc materia lipicioasă, eu însumi aş fi *lipicios*. Aş întinde – să mă ferească Dumnezeu! – capcane cu clei în pădurice, şi aş scoate ipocrit din fluier ciripit de pasăre.

Va fi de ajuns să recitim, din cartea lui Maurice Genevoix, *Raboliot*, paginile consacrate capcanelor cu clei de prins păsări pentru a trăi o ofensivitate detailată, minuţioasă, care dă măsura reactivităţii *existenţei umane* (pp. 138-139). Capcane cu clei, fluiere de momit păsări se desemnează în concordanţe care domină impresiile prime, existenţele de supunere la existenţi. Este, de altfel un bun exemplu pentru a distinge inconştientul masculin de inconştientul feminin; sau mai curînd, manevrînd ofensiv vîscosul, abandonăm straturile mai profunde ale inconştientului, şi anume *inconştientul-tip*[1], inconştientul esenţialmente feminin şi, cu cea mai moale dintre arme, urmăm excitaţiile deja conştiente ale ofensivităţii masculine. Intrăm în domeniul unei voinţe insidioase, dar deja tenace, care întoarce în folosul său forţele cele mai diverse. Fiinţa umană devine astfel un centru de ostilitate. Prodigioasa ei ofensivitate nu lasă nimic inactiv în universul forţelor. Dacă o forţă se revelează într-o substanţă, prima întrebare este atunci: *împotriva* cui, *împotriva* a ce poate ea acţiona? Vîscozitatea trăită de om caută un duşman. Nu-i vezi dinamismul dacă i te oferi ca victimă.

Dar nu în privinţa asta, bineînţeles, avem o experienţă, şi am prefera, dacă ar trebui să creionăm un univers lipicios, să amintim timpul dulceţurilor. Iată cireşele cu sîmburii scoşi umplînd din belşug castroanele. Degetele sînt încă de pe acum uşor „lipicioase", semn *plăcut* că fructele sînt bine coapte. Apoi sucul se limpezeşte în marele vas auriu. Polonicul e roz, viespile zumzăie jur împrejur... Unui *leneş* care vine aici, totul i se pare *lipicios*, neplăcut de lipicios; el crede că acea bucătărie în dezordine şi

[1] Inconştientul cel mai profund este, fără îndoială, androgin, dar, credem noi, masiv feminin.

plină ochi e murdară, chiar în momentul cînd ea participă prin atîtea obiecte la estetica siropului. Dar ca să nu avem aerul că ne lăudăm cu talentul nostru de a face dulcețuri, să transcriem pur și simplu o pagină de Joséphine Johnson (*Noiembrie*, p. 122), care ne va situa în dinamica exactă. Tînăra femeie este în fața plitei, încinsă în plină vară. Ea vede cum cireșele se transformă într-o materie de „un roșu frumos, viu și siropos. Ea se zbuciuma în jurul cratițelor, gustînd din lichidul din care săreau stropi în toate părțile, striga către cireșele care se revărsau, turnînd cu o mînă parafina pe borcan, în timp ce cu cealaltă mesteca, și trăgea pe nări mirosul puternic al sucului ars care se înnegrea pe plită acolo unde căzuse. Nu știu cum se explica asta, poate prin sănătatea ei, sau poate pur și simplu printr-un surplus care nu putea fi stăpînit și care iradia în exterior asemenea plitei încărcate cu crătiți". Simțim cum gospodina se află aici în centrul acțiunii sale, conștientă de forța ei activă: materia vîscoasă, lipicioasă, cleioasă nu mai poate face nimic împotriva ei.

Atunci *ființa omenească* ni se revelează ca o *contra-ființă* a lucrurilor. Nu mai e vorba de a te situa *de partea lucrurilor*, ci de *a te lupta cu lucrurile*. Într-o dialectică a mizeriei și a mîniei, împotriva mizeriei de a fi prins într-o materie lipicioasă, se trezește mînia care eliberează. Un pasaj din Jacob Boehme ne spune această voință omenească de a doua poziție, această voință-răspuns care constituie *contra-ființa*: „Dacă voința există în tenebroasa neliniște, ea își alcătuiește din nou o a doua voință de a-și lua zborul în afara neliniștii și de a zămisli lumina; și această a doua voință este baza afectivă de pe care se înalță gîndurile de a nu rămîne în această neliniște".

Printr-un circuit rapid, *ființa* smoalei este înlocuită prin *contra-ființa* mîinii. Uman caracterizată, smoala este atunci voința de „a ieși din starea vîscoasă". În psihanaliza prin muncă, voința își face o armă din ceea ce era ofensa naturală a substanței. Strînsă în mănușa cizmarului, din lipicioasă acea materie devine lipici. Firul uns cu ea începe să scîrțîie. Ea devine astringență ofensivă, subtilă acțiune împotriva umezelii, putere nouă impusă materiei lemnoase. O dată mai mult, muncitorul a domesticit substanța. Iată lecția lui Jacob Boehme, cizmarul „sfărîmător de smoală". Această lecție îi este atît de limpede încît face din ea sursa celor mai nobile comparații ale sale. O întreagă viață se însuflețește prin stăpînirea unei substanțe de către mînă. Cînd mîna „sfărîmă astfel tenebrele, privirea ascuțită se contemplă pe sine în cele mai mari delicii, în afara tenebrelor și în as-

cuțimea voinței". Nu vom înțelege asemenea texte dacă nu plecăm de la *imaginea materială* a unei substanțe tenebroase, a unei substanțe care materializează *grosimea* tenebrelor. Va trebui să trecem *de la imaginația materiei la imaginația forței* și să dominăm *grosimea lipicioasă*. Întunericul, grosimea, lipiciosul, iată trei instanțe substanțiale etajate pe care imaginea trebuie să le străbată. De îndată ce materia lipicioasă a fost învinsă, grosimea și întunericul sînt automat dominate.

Să observăm într-adevăr că, pentru cel care muncește, vîscozitatea nu caracterizează decît un *timp* al muncii. El știe că această vîscozitate e trecătoare, că el o va învinge. Ea nu poate absorbi o existență într-un incident, într-un accident. Există, de altfel, substanțe-timp care modifică temporalitatea unei substanțe date. De exemplu, în perioada cînd *drojdia de bere* era o imagine materială fundamentală, se credea că una dintre funcțiile sale era tocmai aceea de a lupta împotriva vîscozității aluatului.[1] Drojdia de bere părea a fi așadar auxiliarul celui care muncește. Dacă într-o zi de iarnă aluatul *nu crește*, cel care îl frămîntă și îl coace își va făgădui sieși că va avea mai mare grijă de drojdia de bere, că o va păstra în viața-i călduță, sub o învelitoare de lînă. Și cît de încrezătoare este mîna cînd își imaginează că are, în drojdia de bere, un prieten *împotriva* vîscozității! Prin acțiunea drojdiei de bere, toate fibrele vîscozității vor fi curînd destinse. Ceea ce face ca vîscozitatea să presupună fibre facilitează și înfrîngerea vîscozității, căci firele sînt rupte cu ușurință.

Nu trebuie niciodată să pierdem din vedere faptul că reveriile substanțialiste sînt totdeauna convergențe de funcții, sume de valori utile. Drojdia de bere pusă în aluat ajută la digestie. Această digestie este o coacere. Drojdia de bere care fermentează începe o coacere. Blaise de Vigenère o spune foarte limpede (*Tratat despre foc și despre sare*, 1618, p. 211): „Drojdia de bere ce se adaugă la aluat îl face să se coacă dinăuntru".

Pentru un medic de la sfîrșitul secolului al XVII-lea (Duncan, *loc cit.*, partea a doua, 1687, p. 34), care își înalță vederile medicale pînă la un nivel cosmic, Nilul se revarsă pentru că fermentarea mîlului pe care îl cară cu el îi „umflă" apele. Tot astfel, în momentul mareei, oceanul se află ca sub acțiunea drojdiei de bere. Marea are febră, iar fermentarea acelei drojdii de bere aruncă pe malurile ei toate impuritățile pe care le conține.

---

[1] Cf. DUNCAN, *La Chymie naturelle ou l'Explication chymique et mécanique de la Nourriture de l'Animal*, 1682, p. 47.

Această imagine materială a drojdiei de bere marine există ca „fosilă“ într-o observație făcută de Walter Scott. Citim în *Anticarul* (trad. fr., p. 118) că a doua zi după o furtună „vîntul ridica încă valurile așa cum drojdia de bere face să crească aluatul“. Dacă scoatem din această observație reveriile *materiale,* nu mai putem vedea cum, într-o lume de mișcări și de forme, ea mai poate fi legitimată.

Iată, fără îndoială, multe idei false, iar drojdia de bere este cunoscută acum dintr-o perspectivă științifică foarte diferită. Dar ideile îndreptate nu schimbă valoarea imaginilor. Energetica imaginară a muncii unește puternic materia cu cel care o muncește. Existența vîscoasă a aluatului nu mai este decît un punct de plecare, o excitație pentru o existență dominată. Această existență a vîscozității dominate și traduse în imperialismul energetic al subiectului este un nou exemplu de supraexistențialism. Acest supraexistențialism este cu atît mai instructiv, cu cît el domină o existență de valoare infimă, contrazicînd primele date ale unei existențe nemijlocite. El situează ființa în reacția sa, atît împotriva atacului extern cît și a celui intern.

O dată studiate posibilitățile substanței prelucrate, vîscozitatea nu mai apare ca o capcană pentru omul trîndav. În primul ei aspect, ea este o materie care enervează o mînă ce nu vrea să facă nimic, vrea să rămînă curată, albă, disponibilă pentru un filosof care ar crede că universul se află în totală dezordine dacă degetul lui mic nu alunecă bine, nu alunecă „liber“, pe pagina albă.

V

Dacă depășim acum imaginile și valorile musculare pentru a ajunge la imagini atinse de o intimitate, precum imaginile alimentare, jocul valorilor devine mai evident. Există din abundență imagini care laudă sau blamează elementele vîscoase.

De exemplu, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, se duce o mare luptă împotriva alimentelor mucilaginoase, împotriva componentelor mucilaginoase mai mult sau mai puțin ipotetice ale stomacului, ale intestinelor și ale plămînilor. Sînt lăudate plantele care pot „tăia“ asemenea componente mucilaginoase. Etmuller spune că hrenița este „foarte bună pentru stomac deoa-

rece taie și împarte pituita vîscoasă de pe pereții stomacului". De asemenea, Geoffroy spune, în a sa *Materie medicală*, că florile de hamei „atenuează vîscozitatea groasă și făinoasă a berii și o fac să curgă pe căile urinare". După Geoffroy, berea ne îmbată din cauza hameiului pe care-l conține. Atenuînd vîscozitatea berii, hameiul oferă mobilitate spiritelor care îmbată.[1] Pentru că nici o experiență nu poate legitima asemenea afirmații, trebuie să vedem în ele efectul a ceea ce vom numi *convingeri prin imagini*. Ca germene, aceste *convingeri prin imagini* au o imagine valorizată sau anti-valorizată.

Într-adevăr, de îndată ce vîscozitatea face obiectul unei judecăți de valoare, deci a unei judecăți cu înverșunare disputată, putem fi siguri că vom găsi judecăți medicale care se opun judecăților peiorative. Cîți medici nu au căutat, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, să *lege* umorile, să *înmoaie* organele. Fagon, cuprins de un fel de beție a emolientului, folosea în mod constant spanac fiert pentru supa de vițel. Și bea hidromel! Un alt medic laudă astfel vîscozitatea, onctuozitatea organelor, garanție a forței lor, a rezistenței lor la foame: „Vîscozitatea umorilor, care este încă și mai capabilă să rețină părticelele ce tind să-și ia zborul, poate, fără îndoială, să contribuie la prelungirea postului. Căci, asemenea unei lumînări de ceară, care, avîndu-și părțile mai bine legate între ele, durează mai mult decît o lumînare de seu, tot astfel umezeala care întreține căldura naturală durează cu atît mai mult cu cît este mai onctuoasă; iată de ce copacii rășinoși durează mai mult decît ceilalți. De aici vine și faptul că șerpii, a căror carne și ale căror umori sînt foarte vîscoase, își petrec iarna în găurile lor, fără să mănînce" (Duncan, I, p. 13). Astfel materia vîscoasă este un rezervor cu spirite vitale. Citind asemenea pagini simți că nu mai este vorba de un vertij al vîscozității, ci de un blînd magnetism al vîscozității. Materiile onctuoase atrag către ele și păstrează bogățiile alimentare, *prețioasa* umezeală radicală. În a sa *Analiză a soiurilor de grîu*, Sage scrie (p. 5): „Dacă substanța glutinoasă este scurtă și nu

---

[1] Pentru un autor de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, femeile măritate se simt mai bine decît fetele tinere pentru că sămînța masculină le ajută sîngele să fermenteze. Sămînța masculină, spune autorul, joacă același rol ca și hameiul în fermentarea orzului. Hameiul, substanța valorizată, dă o bere viguroasă. De îndată ce valorizăm o substanță, sîntem înclinați să facem din ea obiectul unei valorizări generale. În epoca noastră, cînd berea e fabricată cu mijloace industriale, am pierdut simțul importanței hameiului.

are elasticitate, grîul este de calitate mediocră". S-ar părea că această vîscozitate este o legătură care unește regnurile, ea fiind desemnată drept „vegeto-animală".

Între vîscozitatea sistematic ostilă și vîscozitatea sistematic favorabilă, există o valoare intermediară foarte oportunistă. Astfel, pentru Louis Lémery (*Tratat despre alimente,* p. 432): „Stridia conține părți vîscoase și lipicioase care, ajungînd la creier, excită uneori somnul, fixînd întrucîtva mișcarea spiritelor animale. Ea este și cam greu de digerat din cauza acestor părți pe care le cuprinde".

Adeseori s-a observat că verbul latinesc *esse* însemna atît *a fi* cît și *a mînca.* Și cum limba germană îngăduie același joc de cuvinte, un scriitor german a legat între ele cele două sensuri: „Der Mensch *ist,* was *er iszt*"[1]: Omul este ceea ce el mănîncă. Ceea ce e bun și ceea ce e rău nu mai sînt desemnate prin primul lor indiciu, prin gust. O altă instanță, care depășește instanța sensibilă, marchează mai puternic valorile. Coeficientul celei mai mari existențe, existența alimentului, poate chiar să fie atît de decisiv, încît barierele sensibile sînt ineficace. E de ajuns să ne convingem citînd maxima: ce-i amar pentru gură e bun pentru trup, și înghițim orice. A înghiți: nu-i oare asta cu adevărat tranzacția care face să treacă în-sinele în pentru-sine? Dar vom regăsi aceste mistere ale profunzimii ființei cînd vom studia, în viitoarea noastră lucrare, complexul lui Iona.

VI

Ar mai fi de luat în considerare, alături de valorile legate de existențialismul mîinii și de existențialismul – deja metaforic – al stomacului, un ansamblu de valori indirecte care realizează o dominare intelectuală a vîscozității. Am duce astfel existențialismul departe de reveriile sensibile. El ar putea atunci coloniza domenii foarte îndepărtate de imperiul lui de *primă* existență. Să ne gîndim numai la „rășina înțelepților", atît de frecvent evocată de alchimiști. Vom avea atunci de măsurat extinderea imaginară a virtuților adezive. Rășina, guma arabică au fost folosite pentru a prinde calitățile trecătoare pe însuși fondul substanțelor. Dar de

---

[1] SCHWINDLER, *Das Magische Geitesleben*, p. 344.

îndată ce vrem să fixăm virtuți pe materia metalică, rășina, smoala sau guma arabică sînt ineficace. Vine atunci ceasul metaforelor și al viselor. Vîscozitatea devine un simbol, o forță legendară, un principiu de unire, o putere onirică. Vîscozitatea este atunci compenetrație, de unde și această maximă: *Matrimonifica gummi cum gummi vero matrimonia*[1].

Să cununi guma arabică cu guma arabică, iată o mică problemă de *existențialism compus* în domeniul căreia se vor putea exersa – și vor putea polemiza – psihanaliștii de toate tendințele, incluzîndu-i aici și pe psihanaliștii existențialiști. Prin faptul că imaginea postulează un fel de vîscozitate în sine, o vîscozitate care se prinde în propria-i capcană, o vîscozitate care se cunună cu sine, toate vicleniile vîscozității de primă existență sînt dejucate. Pentru un alchimist care posedă în sfîrșit „cleiul lumii" există o voință de putere care depășește domesticirea cleiurilor obișnuite. „Aurul vîscos" care este guma arabică „roșie" e un principiu de viață spirituală și fizică. O dată mai mult, metaforele înlocuiesc realitatea. O dată mai mult, imaginile cosmice răstoarnă perspectiva introvertirilor celor mai elementare și îl eliberează pe visător.

VII

E. Dupréel a subliniat pe bună dreptate că *precaritatea* era una dintre caracteristicile fundamentale ale *valorilor.* În lumea imaginilor, această precaritate apare ca o sensibilizare a bunului-gust și a prostului gust. Orice *valoare literară* poate fi atunci refuzată de un cenzor „delicat", cu strîmbături de dezgust. În sens invers, aceeași valoare poate fi disprețuită de un realist care desființează imaginile „insipide". Ar fi amuzant, de exemplu, să studiem toate citatele prin care „delicatul" Sainte-Beuve îl acuză pe Victor Hugo de „grosolănie" literară și chiar psihologică. Adeseori documentul literar ales de critic este totuși de o mare vigoare imaginară. Există și un umor al „gustului îndoielnic", de care ar trebui să ținem seama. Între glumă, pitoresc și sinceritate există asemenea schimburi, încît o diviziune dogmatică a bunului-gust și a prostului gust nu poate duce decît la atitudini

[1] Cf. C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, p. 225.

dinainte învățate, la stereotipii. Imaginația nu are ce să facă cu bunul-gust, care nu-i decît o cenzură.

Ne vom lepăda și mai bine de asemenea cenzuri dacă vom înțelege că orice *valoare* se învecinează cu propria-i *antivaloare* și că există suflete care nu pot concepe o valoare în afara polemicii imaginilor care o atacă. Să dăm un exemplu de acest *duel al valorilor*, de această *valorizare duală*. Îl luăm din *Visul* de Strindberg (trad. fr., p. 6):

„AGNÈS: Spune-mi, de ce florile vin din noroi? – VITRIER: Florile urăsc tot ce-i murdar, și de aceea se grăbesc să se înalțe către lumină spre a înflori..."[1]

Dacă socotim că dialectica putrefacției și a zămislirii a fost teza centrală a botanicii timp de nenumărate secole, înțelegem că antiteza florii și a gunoiului este foarte activă, atît în domeniul imaginilor cît și în domeniul ideilor. De fapt este dovada că noi ajungem la niște *imagini primordiale.* Floarea este fără îndoială o imagine princeps, dar această imagine este dinamizată pentru cel care a scormonit cu mîna pămîntul din care ea se naște. Dacă dăm și noi un ajutor la misterioasa lucrare ce are loc în pămînturile negre, înțelegem mai bine reveria voinței grădinărești, care este legată de actul înfloririi, de actul înmiresmării, de producerea luminii crinului din noroiul întunecat.

La începutul noului anotimp, cu arta-i supremă de a trăi imaginile fundamentale ascunzîndu-le totodată pe jumătate, Rilke scrie:

Schwarz sind dies Sträucher. Doch Haufen von Dünger
Lagern als satteres Schwartz in den Aun.
Jede Stunde, die hingeht, wird jünger.

Negre-s tufișurile. Dar grămezi de gunoaie
Sînt răspîndite, întunecime și mai întunecată, pe pajiști.
Fiecare ceas care trece devine mai tînăr.

(Rilke, *Sonete către Orfeu,* I, XXV, trad. fr. Angelloz, p. 243)

Negrul pare hrănit de noroi; el *activează* o viață vegetală întinerită care iese dintr-un noroi saturat de murdării de tot felul. În poetica lui Strindberg, această dialectică a florii care sublimează noroiul corespunde dinamicii profunde a poetului chinuit

[1] Paul CLAUDEL scrie despre *Nenufarii* lui Claude Monet: „Minunea ivită din noroi! *Mira luti...*" (*Conversations dans le Loir-et-Cher*, p. 95).

întruna de infernul excremențial. Nu trebuie, așadar, să ne mirăm că această dialectică acționează la nivel cosmic. Cerul este o mare floare care iese din abisuri noroioase. Iată încă un dialog din *Visul* (trad. fr., p. 52):

ȘEFUL: E un poet care își aduce baia de noroi!
POETUL *(cu privirea înălțată spre cer, ducîndu-și baia de noroi).*
OFIȚERUL: Ar trebui să facă băi de lumină și de aer proaspăt.
ȘEFUL: Nu, el stă totdeauna deasupra norilor, așa că are nostalgia noroiului.

Și toată drama se dezvoltă angajîndu-se într-un simbolism al înaltului și al josului, al metaforic înaltului și metaforic josului. Abisul este o materie în care te împotmolești. Abisul este o materie murdară. Agnès exclamă: „Ideile mele nu mai zboară; lut pe aripi, pămînt sub picioare, și eu însămi... Mă înfund, mă înfund... Ajută-mă, Tată ceresc" (p. 86). Dar cum ar putea fi auzită această rugăciune plină de deznădejde? Cum ar putea fiul țărînii să găsească acele cuvinte îndeajuns de pure, de limpezi, de ușoare spre a se ridica de pe pămînt?

Cine va vrea să studieze mai îndeaproape această *dramaturgie a elementelor* va înțelege rivalitățile care fac ca un destin să fie viu chiar în imaginile care strigă nefericirea... Imaginile se opun între ele cu patimi pe de-a-ntregul omenești. Exprimîndu-se prin imagini materiale, prin imagini terestre, s-ar părea că suferințele omenești devin mai grele, mai negre, mai dure, mai tulburi, pe scurt, mai reale. Realismul terestru este atunci o supraîncărcătură. Noroiul în poetica lui Strindberg este o supramizerie.

VIII

Voința de a scormoni pămîntul capătă pe dată o nouă componentă, se angajează pe dată într-o nouă dualitate de valorizare dacă pămîntul este noroios. Apare atunci voința de a se tăvăli în noroi, o voință care va activa valori profund materialiste. Lanza del Vasto (*Pelerinaj la izvoare*, trad. fr., p. 76) arată forța acestei ciudate componente raportîndu-se la întruchiparea lui Vișnu într-un mistreț:

„Pentru a te împlini în materie, trebuie să te înfunzi în ea și pînă în adîncul adîncului.

Și Dumnezeu nu putea alege pentru asemenea înfundare o mai bună unealtă decît pîlnia unui rît.

Nici o ființă din lume nu-și poate înfunda mai bine trupul decît porcul. Nici una nu are o asemenea înverșunată lăcomie, nici una, grohăind și tot scotocind, nu are o asemenea foame de a se înfunda tot mai mult".

Acest pasaj nu ne dă oare o bună descriere a extravertirii voracității? Se pare că imaginile funcționează aici în cele două sensuri: ființa vrea să se înfunde în noroi și ea vrea totodată să se înfunde „în propriul ei trup".

Textul continuă astfel: „Bagă-ți pretutindeni, o, porcule, teșitura nasului și trudește din fălci: tot mai jos, tot mai adînc se ascund rădăcina substanțială și trufa esenței.

Or, pe vremea cînd apele primordiale își întindeau peste lume nesfîrșirea, mistrețul lui Vișnu a coborît în ele pînă la jumătatea trupului[1]".

Este foarte interesant să comparăm acest imn adus noroiului primordial cu paginile din același autor în care el ne spune că noroiul e făcut din tot ceea ce este uzat. În *Dialogul prieteniei*, Luc Dietrich și Lanza del Vasto scriu (trad. fr., p. 12): „Ce-i noroiul? Un amestec din tot ceea ce este părăsit, un amestec de căldut și umed, de tot ce a avut o formă și a pierdut-o, tristețea fadă a indiferenței".

Am putea deci să scriem fabula: noroiul de la oraș și noroiul de la țară. Am înțelege atunci că a face *o expunere lineară* a unei valorizări înseamnă a pierde din vedere funcțiile polemice ale imaginației. Imaginația este însuflețită, în favoarea imaginilor ei, de un prozelitism fără margini. Imaginația literară, mai ales, trăiește tocmai din necesitatea de a convinge.

---

[1] Un suflet mai sec dorește nisipul. În noile *Dialogues des amateurs sur les Choses du Temps*, 1907-1910, Remy de Gourmont scrie (p. 153):

„— Nisipul, nisipul... capăt gustul nisipului.

— Nu-i așa? Te poți tăvăli în el.

— Cînd e vorba de nisip, cel mai frumos lucru este sterilitatea lui...

Știu ce conține pămîntul, dar nu știam ce conține nisipul: nimicul..." Iată o „neantizare" *avant la lettre*. Pentru Remy de Gourmont, *nisipul* este în și mai mare măsură *nimicul* decît e noroiul.

În nisip, el a văzut intuițiile morții uscate (p. 155): „Capul și trupul meu și-au scobit un pat în nisip, și eu mă simt mai bine decît o mumie de pisică sacră în deșertul Libiei. Nu mă clintesc".

Adeseori imaginaţia pledează cauze pierdute. Chaptal citează şi el un chimist de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea care nu se poate hotărî să creadă că noroiul de la oraş nu este nimic, nu slujeşte la nimic. El „bănuieşte că noroiul negru ce se află sub caldarîmul din Paris este plombagină alcătuită pe cale umedă". „A bănui existenţa unei valori", iată un mod de a imagina care, dacă îl vom studia cît de cît, ne va lumina asupra raporturilor dintre inteligenţă şi imaginaţie. Şi inteligenţa ar vrea să se intereseze nu numai de fapte, ci şi de valori. Chimia în primele ei forme a fost tulburată de imaginaţia valorilor. În cîte cazuri nu devalorizăm pentru a valoriza! Cardan, care nu are prea mare încredere în alchimişti, scrie (*Cărţile lui Hierome Cardanus*, trad. fr. 1556, p. 125): „Dacă argintul trebuie să fie schimbat în aur, trebuie ca mai întîi să fie schimbat în noroi prin mijlocirea apei tari, apoi *noroiul de argint* se poate schimba în aur". Se va putea susţine că *noroiul de argint desemnează* un precipitat chimic. Istoricii ştiinţelor nu se ocupă decît cu funcţiile de semnificare ale limbajului. Dar citind cu atenţie textul, ne dăm seama că această convingere a lui Cardan nu este străină de un onirism al valorilor. Această convingere se formează în însăşi drama valorizării: trebuie să rişti argintul ca să cîştigi aurul, trebuie să pierzi ca să cîştigi, trebuie să transformi argintul solid în noroi de argint pentru a avea şansa de a face să ţîşnească din valoarea diminuată elanul care va da valoarea materială supremă a aurului. Vom vedea întruna cum imaginaţia materială se însufleţeşte prin acest ritm al valorilor.

Dar, bineînţeles, vom găsi adevăratul jet de valorizare în entuziasm. Să amintim paginile din *Muntele* de Michelet, pe care le-am studiat în *Apa şi visele*. Michelet îşi va regăsi sănătatea primordială la băile de noroi din Acqui. Este cu adevărat o întoarcere la mamă; o supunere încrezătoare în faţa puterilor materiale ale pămîntului matern. Toţi marii visători tereştri iubesc astfel pămîntul, venerînd argila ca pe o materie a fiinţei. Şi Blake vorbeşte despre argila maternă: „The matron Clay". Henry Thoreau spune şi el (*Nesupunerea*, trad. fr., p. 222): „Pătrund într-o mlaştină ca într-un loc sacru... Acolo este forţa, măduva Naturii". El ne propune să venerăm „noroiul, ruginit cu sîngele atîtor mlaştini" (p. 224).

Cu cîtă bucurie plină de certitudine, cu cîtă indiscutabilă bucurie ar fi primit Michelet această ciudată informaţie de la un savant contemporan: băile de noroi ar păstra încă, ne spune doc-

torul Heinz Graupner[1], hormonii polenului antediluvian! Să fii astfel vindecat de florile de altădată, reînsufleţit de primăverile dispărute, iată, cel puţin prin eficacitatea viselor, un mare adevăr.

De îndată ce acceptăm aceste imagini de valorizare ambivalentă, nenumărate notaţii mărunte, pierdute prin tot felul de texte sincere, capătă viaţă. Cînd mergem cu picioarele goale printr-un noroi primitiv, printr-un noroi natural, restabilim contacte primitive, contacte naturale. Astfel, Fernand Lequenne a cunoscut acele mici golfuri liniştite de pe malul vreunui rîu, acele cotloane imobile unde, în noroi, creşte stuful: „le place pămîntul nesigur, mişcător, ultima carne terestră, şi simt sub picioarele mele goale rizomurile lor noduroase ca nişte muşchi care se umflă în această carne". Cum poţi spune mai bine că pămîntul este o carne şi că el răspunde cu fiecare muşchi al său fiinţei umane care asociază vieţii sale proprii natura. Kim din cartea lui Rudyard Kipling regăseşte pămîntul natal, bucurîndu-se, cu degetele de la picioare răsfirate, de noroiul de pe drum. „Kim suspina după fiecare mîngîiere a noroiului moale care-i ţîşnea printre degetele de la picioare, şi totodată îi lăsa gura apă cînd îşi închipuia mîncăruri cu carne de oaie, îndelung dichisite..." (trad. fr. Mercure, p. 169). Urmează şi alte bucate alese care *explică* de ce îi „lăsa gura apă". Dar faptul că textul merge atît de repede de la mîngîierea noroiului pe degetul de la picior la meniul unei mese îmbelşugate îl va face cu siguranţă pe un psiholog al inconştientului dornic să-l aprofundeze.

Am putea acumula la nesfîrşit texte în care valorile se contrazic spunînd ce e bun şi ce e rău în nămol, în noroi, într-un pămînt moale şi negru. De îndată ce pămîntul se întăreşte, el este mai puţin apt pentru acest joc al valorilor. Sîntem obligaţi să fim de acord că prin pămîntul moale atingem un punct sensibil al imaginaţiei materiei. Experienţa căpătată în legătură cu el ne trimite la experienţe intime, la reverii refulate. Ea pune în joc *valori străvechi*, valori care sînt tot atît de străvechi pentru individul uman, cît şi pentru specia umană. Asemenea valori de două ori străvechi sînt mai puţin numeroase decît credem. Filosofii abuzează adeseori de paralelismul dintre dezvoltarea individului şi dezvoltarea speciei. Dezvoltarea *conştientă* nu ascultă de acest paralelism. Cu atît mai preţioase sînt imaginile care ne fac să descoperim un trecut dispărut. Ele ne permit să trăim o sublimare normală, o sublimare salutară, dar numai dacă sînt tratate de un visător incontestabil.

---

[1] Heinz GRAUPNER, *Hormones et Vitamines. Élixirs de Vie*, trad. fr., p. 71.

CAPITOLUL VI

Lirismul dinamic al fierarului

„Creierul meu pare că bate
în metalul solid: creierul meu
de oțel este astfel făcut
încît nu are nevoie de nici o
cască în această bătălie pe
care o ritmează precum un ciocan
creierul meu."

(MELVILLE, *Moby Dick*, trad. fr., p. 155)

I

Cea mai mare cucerire morală pe care a făcut-o vreodată omul este ciocanul. Prin ciocan, violența care distruge este transformată în putere creatoare. De la ghioaga care ucide la unealta care făurește parcurgem întreg traseul de la instincte la cea mai înaltă moralitate. Ghioaga și unealta care făurește alcătuiesc un dublet al răului și al binelui. Toate duritățile vîrstei de fier nu trebuie să ne facă să uităm că vîrsta de fier este *vîrsta fierarului,* timpul masculinei bucurii a celui care făurește. Iată ciocanul uriaș cu mîner foarte lung – un mîner pe care-l ții cu amîndouă mîinile, lovind cu el din răsputeri: mai întîi, piatra strînsă în pumn a accentuat răutatea umană, ea a fost prima armă. Piatra căreia i s-a pus un mîner nu a făcut decît să continue violența brațului, ea este un pumn la capătul unui antebraț. Dar vine o zi cînd omul se slujește de un ciocan de piatră pentru a tăia alte pietre, gîndurile *indirecte,* nesfîrșitele gînduri indirecte se nasc în creierul uman, inteligența și curajul formulează, împreună, un viitor plin de energie. Munca – munca împotriva lucrurilor – este pe dată o virtute.

O dată cu ciocanul se naște *o artă a loviturii, o îndemînare a forțelor rapide,* o conștiință a voinței exacte. Sigură de utila ei putere, forța fierarului este voioasă. Un fierar rău la suflet este cea mai gravă regresiune.

Se pare că această afirmație născută dintr-o naivă imaginație a forței este contestată de anumite mituri. Dacă parcurgem, de exemplu, lucrarea lui G.-B. Depping și a lui Francisque Michel despre *Véland fierarul* (1833), vom vedea adeseori fierari îndemînatici și care înșală, făurind arme răzbunătoare. Adeseori li se refuză frumusețea forței lor: sînt înfățișați ca fiind negri și

șchiopi, înconjurați de gnomi cu chipuri pocite, care-i ajută.[1] Dar acest tablou al *fierăriei rele* apare mai ales cînd fierarul este pus într-o relație de rivalitate cu alte ființe puternice: fierarul îl înșeală pe un rege. În studiile noastre asupra unor reverii mai naive, mai *naturale,* putem lăsa deoparte provizoriu acest aspect. Trebuie să încercăm să descriem reveriile muncii pozitive, reverii care sînt la baza psihologiei creației. Dar ca să arătăm că nu uităm ambivalența sentimentului de putere, înainte de a ajunge la partea pozitivă a muncii noastre, vom da un exemplu luat nu din mituri, ci din literatură, un exemplu de *infantilism al ciocanului.* Acest caz exagerat al unei regresiuni către ciocanul distrugător ne va putea sluji la a ironiza puțin cîteva imagini facile de transmutări violente, de transmutări cu lovituri de ciocan. Vom aduce astfel o modestă contribuție la capitolul în care Charles Lalo expune psihologia „supraomului inactiv" (Lalo, *Economia pasiunilor: Nietzsche,* ed. Vrin, p. 193).

II

Vom lua acest exemplu de infantilism al ciocanului din *Anton Reiser,* o voluminoasă carte pe cît de ciudată, pe atît de sinceră, scrisă de Moritz (trad. fr. p. 198). În acest punct al povestirii, eroul cărții este un adolescent de vreo cincisprezece-șaisprezece ani. El își ocupă zilele pustii zdrobind cu lovituri de ciocan „armate" de sîmburi de cireșe. Dar în acest caz ciocanul lui Anton Reiser nu este ghioaga lui Charles Martel, sau ciocanul lui Atila? În ceea ce face el nu există nimic comun cu jocul unui copil pe care curiozitatea îl îndeamnă să-și distrugă jucăriile, să spargă un capac. În cazul său ciocanul a redevenit o simplă ghioagă. Unealta a regresat, devenind o armă, fiind redată oarbei voințe de a distruge. Moritz, romancierul ciocanului, descoperă bucuriile rele ale voinței de putere negativistă. Pagina în care el descrie lupta cu sîmburii de cireșe se termină astfel: „Cu asta se îndeletnicea adeseori cîte o jumătate din zi, iar mînia lui neputincioasă și copilărească împotriva destinului care îl zdrobea

[1] Pe vremea mitologiei intelectualiste, Louis MÉNARD scrie cu deplină liniște: Vulcan este înfățișat ca fiind șchiop „pentru că flacăra nu are niciodată linii drepte".

își crea, astfel, o lume pe care putea din nou să o distrugă după bunul lui plac".

Această Anschauung a mîniei distrugătoare este trăită cu o siguranță divină. Visătorul, ca și zeul Marte, susține o armată, apoi o alta; ciocanul lui cade rînd pe rînd peste șirurile de sîmburi inamici, tot atît de neașteptat ca și un destin absurd. Ciocanul posedă aici atotputernicia actului unic, a deciziei peremptorii. Ne-am înșela dacă l-am compara cu ciocanul care trebuie să săvîrșească o muncă îndelungată. Chiar și ciocanul cantonierului – ce presupune un gest atît de sărac – trebuie să se ferească de un prea mult și de un prea puțin. Această muncă monotonă are nevoie de *îndemînare:* trebuie să spargi fără să zdrobești și să te bucuri cu finețe, ca un adevărat artist, de mica lovitură netă. În fața acestei spărturi, atît de bine delimitată, visezi, în felul în care o face Éluard: „Ești ca o piatră pe care cineva o sparge pentru a avea două pietre mai frumoase decît mama lor moartă"[1]. Cu Moritz, dimpotrivă, sîntem martorii violenței puerile, *ai violenței instantanee.*

La modul general, *orice cosmogonie instantanee* poartă marca unui infantilism. Orice cosmogonie instantanee este inversul reveriilor muncii. Din acest punct de vedere, cazul lui Anton Reiser ar merita un studiu cu atît mai minuțios, cu cît acest roman este, în multe privințe, o autobiografie a lui Moritz. După o tinerețe orgolioasă și plină de umilințe, Anton Reiser scrie, înainte de a împlini douăzeci de ani, un poem despre *Creație* (p. 429). Și, ca atîția alții, e preocupat mai întîi de descrierea haosului. Simptomatic subiect! Cum să descrii un haos fără să fii cuprins de *voința de a distruge?* Se pare că nu există haos placid și că poetul vrea totdeauna, cu ciocanul în mînă, să-l spargă în bucăți, să-i zdrobească materia. În mod inconștient, poetul descrie haosul ca pe o *lume distrusă,* ca pe o lume pe care propria-i mînie o distruge pînă la capăt.[2] Observați cu cîtă asprime vorbește poetul despre forțele care se învîrtejesc în adîncuri! Ce furtuni cu mare vuiet vede el în abisuri! El descrie haosul cu un condei crispat, scrîșnind din dinți: „Die Wasserwogen krümmten sich und klagten unter dem heuleuden Windstoss", scrie tînărul

---

1 Paul ÉLUARD, *Donner à voir,* p. 45.

2 Descrierile haosului ar verifica ușor principiul lui Ballanche despre o „identitate a cosmologiilor" *(Oeuvres,* vol. III, p. 41). Cît privește haosul, nu-i greu de stabilit omologii între haosul focului și haosul apelor, între cuptor și torent.

Anton Reiser. Nu trebuie să traducem aceste strigăte guturale pentru a nu le îndulci furia. Toți poeții fac la fel: ei sfărîmă verbul pe consoane dure, ei sparg cuvintele cu o serie de *k*, ei ritmează, ciocănindu-le parcă, silabele, multiplicînd aliterațiile loviturilor de ciocan. Pe scurt, ei spun mînia unui zeu cu mijloacele expresive ale mîniei unui copil.

III

Cît de viu și de sonor este, prin comparație, ciocanul care muncește al fierarului! În loc să se repete întruna de mînie turbată, el tresaltă. Uneori, pentru a-și deprinde și mîna și urechea, fierarul lovește cu ciocanul în gol pe nicovală; își începe ziua de lucru prin cîteva arpegii ale forței sale profunde. Ciocanul dansează și cîntă înainte de a se înălța. Lovitura mată e dată după acest tunet sonor. Un fierar care nu are de lucru, dintr-o povestire de Henri Bosco *(Grădina lui Hyacinthe,* p. 55), lovește cu ciocanul în nicovală doar așa, pentru plăcerea lui: „În fiecare dimineață lovesc puțin cu ciocanul; nicovala răspunde cu voioșie, înveselind ținutul pentru întreaga zi". Ah! cine ne va spune oare toate cîntecele nicovalei, începînd cu acela al nicovalei din lemn de ulm a cizmarului, pe care se face pielea tare și sonoră, și pînă la nicovala cu două coarne atît de zgomotoasă a tinichigiului! Nicovala! *L'enclume!* Unul dintre cele mai frumoase cuvinte ale limbii franceze. Deși sună înăbușit, acest cuvînt răsună întruna, fără oprire.

Cîntecele nicovalei și ale ciocanului au dat naștere la nenumărate cîntece populare. Ele înveselesc satul tăcut și îl dezvăluie de departe, ca și clopotele: „Lovește, lovește cu ciocanul, bătrîne Klem!... Ațîță, ațîță focul, bătrîne Klem. Vuiți mai puternic, înălțați-vă și mai sus!" Așa cînta fierarul lui Dickens.[1]

Dar orice cîntec omenesc este *prea semnificant.* Sunetele poetice fundamentale trebuie desemnate printr-un fel de chemare a naturii. Cît de mult îmi plăcea să aud, de departe, din vale, ciocanul potcovarului! În vara care abia începuse, sunetul acesta mi se părea atît de pur, unul dintre sunetele pure ale singurătății. Și, nu știu de ce, nicovala mă făcea să mă gîndesc la cîntecul

---

[1] DICKENS, *Les grandes Espérances,* trad. fr., p. 86.

cucului. Atît unul cît și cealaltă erau o vocală a cîmpurilor, totdeauna aceeași vocală, totdeauna ușor de recunoscut. De aceea, auzind nicovala sonoră, cel mai prețios dintre trecuturi, trecutul singurătății, se întoarce în sufletul unui visător: cîtă nostalgie a știut să pună Mary Webb în aceste simple rînduri în care un tînăr cruciat regăsește în Siena îndepărtata Anglie, pentru că i se pare că „aude fierarul cum lovește cu ciocanul în nicovală, în fierăria lui, la poalele colinei“[1]. Și Georges Duhamel scrie, în legătură cu un vers de Paul Fort: „Mă opresc întotdeauna în fața unor versuri ca acesta:

...Adio, tăcere cu zvon de nicovală...

Nu este astfel regăsit versul însuși?“[2] Și poetul împreună cu cititorul regăsesc una dintre marile amintiri ale urechii.

IV

Poate că vom aprecia mai bine delicatețea unei urechi iubitoare dacă îi opunem repulsia unei urechi înspăimîntate. Nu-i oare frapant că unul dintre marii poeți ai orașelor pline de fierării, Verhaeren, a trecut printr-o criză cînd suferea din pricina oricărui zgomot – chiar dacă era abia auzit – ca și cum ar fi fost vorba de o lovitură de ciocan[3]? Pornind de la această sensibilitate dureroasă, Verhaeran a cucerit probabil valorile energiei. Charles Baudouin a urmărit cu minuțiozitate această evoluție. Cum se poate trece de la impresionismul pasiv, care este în acest caz dureros, la o participare imaginară activă? Este problema pe care am pus-o deja într-un capitol precedent despre onirismul muncii. În viața fierăriei, în planul reveriei care privește totul stîrnește teama, în planul Imaginației activiste totul este bun pentru că totul este stimulator.

---

[1] Mary WEBB, *Vigilante Armure*, trad. fr., p. 97.
[2] Georges DUHAMEL, *Les Poètes et la Poésie*, p. 153.
[3] Stefan ZWEIG, Émile Verhaeren, p. 78. Citat de Charles BAUDOUIN, *Le Symbolisme chez Verhaeren*, p. 38.

Totul stîrnește teama? Priviți cum reacționează unul dintre marii hoinari, un om al civilizației lacustre și agricole, un profet al vieții vegetale, auziți-l pe Jean-Jacques Rousseau: „Acolo cariere, prăpăstii, fierării, cuptoare, tot felul de nicovale, ciocane, fum și foc urmează dulcilor imagini ale muncii cîmpului. Acele chipuri scofîlcite ale unor nefericiți care lîncezesc în vaporii infecți ai minelor, acei negri fierari, acei hîzi ciclopi sînt spectacolul pe care nu minele îl substituie, în adîncul pămîntului celui plin de verdeață și de flori, cerului azuriu, păstorilor îndrăgostiți și plugarilor puternici de la suprafața pămîntului"[1].

Pentru a descrie grozăviile minei, Rousseau nu a coborît sub pămînt: i-a fost de ajuns să vadă o fierărie, care i-a stîrnit o spaimă de copil. Pentru Rousseau, fierăria este peștera ciclopului monstruos, sălașul omului negru, al omului cu ciocanul negru. Reveria, în neîncetatele sale valorizări, în bine și în rău, nu compară oare ciocanul uriaș și brutal al fierarului cu ciocanul alb și delicat, cu ciocanul atît de puțin viril al ceasornicarului?

În *Cîrciuma* (p. 171), s-ar părea că Zola vrea să pună în evidență acest contrast. El opune flăcărilor unei fierării și „vacarmului ritmat al ciocanului care cade pe nicovală" „un ceasornicar, un domn în redingotă, cu înfățișare îngrijită, care scotocea întruna prin ceasuri cu unelte minuscule, în fața unei mese pe care tot felul de obiecte delicate dormeau sub cupe de sticlă" (cf. și p. 204).

V

Așadar, ca un fel de lecție de virilitate, într-un fel de participare musculară și nervoasă vom simți cu adevărat prețul imaginii fierăriei. Doar cu această condiție vom cunoaște binefacerile imaginii dinamice a ciocanului. Această imagine a fost notată cu finețe sub aspectul ei dinamic într-un roman de Joseph Peyré (*Matterhorn*, 142): „Faptul de a lovi cu ciocanul vîrful alb, de a-l strivi pe nicovala al cărei metal îi răsuna pînă în osul umărului îi dădea senzația că își folosea forța, singura-i armă, împotriva tuturor nenorocirilor sale, și că le nimicea".

---

[1] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries d'un Promeneur solitaire, 9e Rêverie.*

Nu-i de ajuns să vedem în asta o banalitate cu privire la sufletele eliberate prin muncă. Trebuie să citim textul chiar la nivelul realităților temporale: clipele ritmate de ciocan fărîmă cu adevărat timpul voluminos al nefericirii. Energia ciocanului, modelînd metalul, recomandă o psihanaliză a grijii. Cînd urmărim în detaliu pagina din romanul lui Joseph Peyré, vedem simbioza dintre munca materială și curajul moral. Prin munca din fierărie, viața este reînnoită în „capul de piatră" al eroului lui Peyré, în „capul osos al omului de la munte". Nefericirea este raportată la un anumit sector organic, timpul ei este timpul unei anumite regiuni a trupului; o cunoști ascultînd cu neliniște cum bate inima în stridia moale a pieptului. Dar cînd nicovala se înnoadă cu umărul, timpul nefericirii nu se mai poate infiltra în întreaga ființă. Să încercăm să facem o autoscopia a muncii efective, a mușchilor care acționează prin unealtă împotriva materiei, și vom avea nenumărate dovezi ale constituirii unui timp activ, a unui timp care refuză neplăcerile timpului îngrijorat, a timpului plictisit, a timpului pasiv.

Clipa fierarului este o clipă bine izolată și totodată mărită. El îl face pe cel care trudește stăpîn pe timp, prin violența unei singure clipe.

VI

În fierărie, totul este mare: ciocanul, cleștele și foalele. Totul comunică puterea, chiar și cînd fierarul nu muncește. D'Annunzio a notat următoarele: „În fierărie este o atmosferă ciudată, chiar cînd focul nu duduie în vatră, căci uneltele, mașinăriile, toate instrumentele fierarului, chiar cînd nu sînt manevrate, exprimă aici, prin forma, prin destinația lor, și, aș spune, aproape sugerează puterea căreia îi vor sluji"[1]. Astfel vrea să se petreacă lucrurile reveria marilor și puternicelor obiecte: această reverie îl întărește pe visător. Ea îl trezește, îl scoate din starea de inactivitate, îl salvează de propria-i slăbiciune.

Și ce surpriză cînd auzi suflul atît de lin al unor foale atît de mari! E un suflu care rezistă, care rezistă vreme îndelungată. E un suflu părintesc, suprapărintesc. El imită marile sufluri și le

---

[1] D'Annunzio, *Contemplation de la Mort*, trad. fr., p. 23.

depășește. Psihanaliștii ne vorbesc despre un fel de astm psihic, despre un astm legat de complexe inconștiente. Doctorul Allendy apropie astfel propriile-i angoase de astmul tatălui său. El s-ar vindeca, spune Allendy, dacă ar putea șterge din amintire imaginea unui tată cu suflul întretăiat: „Problema mea este să-l integrez pe acest om cu suflul întretăiat"[1].

Acest complex, situat de un psiholog la nivelul familial, mi se pare a avea rădăcini încă și mai profunde. Orice *creație* trebuie să depășească o anxietate. A crea înseamnă a deznoda o angoasă. Noi nu mai respirăm cînd sîntem invitați la un *nou efort.* Există astfel un fel de *astm al muncii* în pragul oricărei ucenicii. Meșterii și uneltele, materia enigmatică, totul laolaltă este un motiv de angoasă. Dar munca poartă în ea însăși propria-i psihanaliză, o psihanaliză care-și poate răspîndi binefacerile în toate profunzimile inconștientului. „Să-l integrezi pe omul cu suflul întretăiat?" Dar de ce să nu integrezi foalele? Lenta și profunda respirație a foalelor din fierărie nu ne oferă oare schema motrice a exercițiului respirator? Nu putem oare vedea în ea modelul unei respirații introvertite și totodată extravertite? Căci iată o respirație care muncește, care ațîță focul, o respirație care aduce ceva materiei ce arde. Cînd un alchimist își ațîța focul cu foalele, el îi aducea principiul unei uscăciuni, mijlocul de a lupta împotriva unor insidioase slăbiciuni lichide. Orice suflu, pentru cineva care visează, este o răsuflare încărcată cu *influențe.*

Acest onirism al obiectelor pune în ordine visele confuze ale inconștientului celui care muncește și ușurează angajarea acestuia în muncă. O întreagă parte din drama lui G. Hauptmann: *Clopotul scufundat* (trad. fr. Herold, p. 145) se însuflețește datorită energiei simbolice a fierăriei: „Sînt vindecat, sînt un om nou! Simt asta în tot trupul meu... Simt asta în brațul meu, care-i de fier, în mîna mea, care, asemenea ghearelor unui șoim, se închide și se deschide în aer, plină de nerăbdare și de voință creatoare". Aceste gheare de fier sînt cleștele care, așezat pe nicovală, se oferă spre a munci. Cleștele acesta este, în așteptare, voința de a strînge, de a ține într-o mînă neînduplecată, de a *menține.* Ființa truditorului este reînnoită printr-un fel de conștiință a uneltei, prin voința muncii bine utilate.

---

[1] ALLENDY, *Journal d'un Médecin malade,* pp. 88 și 93.

VII

Această mînă dinamizată de un cleşte care nu greşeşte, această mînă angajată în munca ei nu se mai teme de arsură. De altfel, împotriva arsurii se află în preajmă jgheabul cu apă, ca o făgăduinţă de ajutor, exprimată poetic de Gerhart Hauptmann (p. 168): „Haide repede la jgheab! Ondinul îţi va răcori degetele cu alge verzi". Prin jgheab, ondinul se strecoară în vizuina focului. *Contradicţia materială* a metalului înroşit în foc şi răcit în apă capătă aici atît de multe imagini substanţiale şi dinamice încît trebuie să intrăm în cîteva detalii.

Cine nu a auzit scrîşnetul – de deznădejde sau de furie? – al oţelului înroşit în foc şi apoi răcit în apă, sunetul strident al fierului cald atacat de apa adîncă?

> ...Alii stridentia tingunt
> Aera lacu...[1]

Această înfrîngere neaşteptată a focului pune cu uşurinţă în joc marile dialectici ale sadismului şi ale masochismului. Cu cine ţineţi? Cu focul sau cu apa, cu principiul viril sau cu principiul feminin? Şi prin ce subită inversiune a valorii vorbiţi despre un oţel bine călit ca despre un simbol al forţelor invincibile?

Dar prea multe reverii se iscă în mine cînd retrăiesc puterile apei. Nu pot fi imparţial în această incredibilă bătălie dintre foc şi apă. Îmi amintesc încă şi acum de cleştele de aţîţat focul pe care îl cufundam, înroşit, în vinul fremătător. Acest leac marţial era dat atunci în plinătatea virtuţilor lui. El vindeca totul, şi trupul şi spiritul, el îl vindeca pe copilul visător prin acţiunea marilor imagini. Era de ajuns apoi să deschizi vreo hîrţoagă veche spre a înţelege că *vinul roşu* care stinsese *fierul roşu* te lecuia de cloroză. În Chaptal se mai poate citi: „Fierul este singurul metal care nu-i vătămător, el seamănă atît de mult cu organele noastre, încît pare a fi unul dintre elementele lor. Efectele lui fortifică"[2]. Foarte aproape de aceste reverii legate de cleştele înroşit în foc şi cufundat în vin, putem situa îndelungata practică alchimică a *apelor metalice* obţinute prin *stingerea* metalelor

---

[1] Vergiliu, *Eneida*, VIII, 450. Cf. *Georgicele*, IV, 172.
[2] Chaptal, vol. II, p. 346.

încălzite în foc. Era un procedeu prin care se obțineau *tincturi*, în scopuri medicale].

Idealul unei „sănătăți de fier" capătă aici o componentă intimă, substanțială, componentă care nu mai funcționează în secolul nostru cu metafore răcite[2], dar pe care trebuie să o retrăim dacă vrem să înțelegem toate valorizările fierăriei, nobilă meserie dinamic și substanțial sănătoasă.

Dacă, de altfel, am încerca să restabilim *drumul viselor* care pot pregăti descoperirea oțelului, am vedea poate că această cucerire tehnică datorează multe lucruri *imaginilor primordiale*. Pentru a intra pe acest drum al viselor ar trebui, totuși, să părăsești perspectivele prematur obiective și rezonabile; numai dacă ai pus raționalismul între paranteze îți poți asuma libertatea unor asemenea visări.

Urmînd imaginile prime nu accentuăm oare virtuțile călirii metalului ațîțînd rivalitatea dintre cele două elemente, fierul și apa, ducînd pînă la albul orbitor culoarea fierului roșu și înghețînd în schimb apa răcoroasă, punînd în jgheab această apă rece, îngrozitor de rece, scoasă din fîntîna adîncă, din fîntîna fără fund descrisă în povești și mituri și pe care o găsim încă, dacă o căutăm bine, la umbra pădurii apropiate. Să așezăm atunci zei pretutindeni, în flacără și în undă, și vom înțelege că această călire a metalului este o luptă între zei.

Dar să dăm o formă mai modestă reveriilor noastre materiale și să căutăm un sens inventiv luptei acesteia dintre elemente.

Cei mai mulți dintre istoricii științelor și ai tehnicilor neglijează ca pe tot atîtea insanități reveriile inițiale. Ei se referă pe dată la o cunoaștere utilitară care le pare sancțiunea unei cunoașteri experimentale clare. Din punctul lor de vedere, fierul este călit spre a deveni oțel pentru că oamenii *au recunoscut* că prin călire fierul devine mai elastic și mai dur. Dar cum s-a putut ajunge la această aventură? Anumite pagini din *Dicționarul tehnicilor* de Feldhaus sînt foarte simptomatice pentru acest pozitivism naiv, pentru acest materialism prematur. Un fel de

---

[1] Cf. BACON, *Silva silvarum*, trad. fr., Dijon An 9, I, p. 224.

[2] Paul BOURGET (*Le Disciple*, ed. Nelson, p. 159) conferă cu ușurință unui sînge nobil o virtute marțială. Sub pielea brună a contelui André, el vede curgînd un sînge „bogat în fier și în globule roșii". Fier și globule roșii, două planuri de gîndire în care se amestecă multe secole: iată un procedeu prea literar de a fi concret în chip ieftin.

materialism extern maschează materialismul profund, materialismul visător. În articolul *Aberglaube in der Tecknik*[1], Feldhaus se miră că superstițiile cele mai nebunești pot fi găsite în cărțile tehnicienilor din evul mediu. El distinge trei feluri de lucrări: cărțile de erudiție, cărțile fizicienilor, cărțile tehnicienilor.

În ceea ce privește cărțile de erudiție, Feldhaus acceptă ca tot ceea ce a fost spus să fie spus din nou. El vrea, de exemplu, să fie reluate opiniile lui Plinius, care sînt un bun rezumat al locurilor comune despre Natură.

Cît privește fizicienii din evul mediu aristotelic, Feldhaus acceptă încă faptul că ei se închid prejudecățile lor teoretice. Pentru ei, spune el, experiența nu era decît „ceva marginal"; menținerea ideilor doctrinare și înlănțuirea lor era idealul care putea să supună totul, chiar și experiența.

Cînd e vorba de cărțile tehnicienilor, toleranța lui Feldhaus încetează: „Nu putea să fie la fel pentru tehnicianul care lucrează manual". Pentru tehnician, munca este un reductor al tuturor viselor. Dar atunci cum poate fi explicată prezența în cărțile tehnice din evul mediu a unor rețete în mod evident inoperante? Feldhaus crede că asta nu poate fi decît un mod de a *ascunde* rețetele secrete pe care maestrul i le comunică discipolului său – și de asemenea un mod de a-și bate joc, ca între inițiați, de atenția uluită a profanilor. Astfel, atelierul ar avea propriile-i *Märchen*, poveștile sale lăsate moștenire de marele maestru. Dar aceste povești ar fi atinse de o bizară falsitate. Fără îndoială că stă în destinul poveștii să evolueze de la mister la mistificare, de la emoție la ironie, de la simbol la anagramă. Dar de ce fierăria ar fi mai puțin sinceră, mai înșelătoare decît colțul vetrei? Și de ce să prețuim mai puțin poveștile despre muncă? Oare nu se înmulțesc visele, dimpotrivă, tocmai cînd puterea de transformare este la apogeul ei? Trebuie să amintesc oare că în evul mediu fierăria ține în viață întreg trecutul minei și al metalurgiei, că fierarul se bucură de gloria de a face fier cu pietre? În jurul anului 1100, Théophile scrie că e bine să „călești fierul în urina unui țap sau în cea a unui copil cu părul roșu". Acest text, spune însuși Feldhaus, este adeseori retipărit. De unde vine această fidelitate față de legendă, de vreme ce rețeta aceasta este inactivă? După părerea noastră, ea satisface cel puțin *o nevoie de legendă*. Rețeta particulară dă dreptul de a

[1] F. M. Feldhaus, *Die Tecknik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Maturvölker*, p. 3.

face apel la alte rețete particulare, ea oferă o ieșire reveriilor primordiale care vor totdeauna ca o valoare materială să fie legată de puteri organice. Călirea fierului cu ajutorul urinei este o fantasmă psihologic explicabilă. Să nu reținem din ea decît următoarea presupunere: în clipa cînd fierarul cufundă fierul înroșit în foc în apa rece, un roi de vise se înalță în el, vise lascive, mai mult sau mai puțin obiective, mai mult sau mai puțin cosmice. Luptele de valoare sînt totodată și lupte injurioase. Urina țapului vine oarecum să *insulte materialmente* fierul suprasaturat de foc. S-ar putea scrie o întreagă carte dacă am judeca, din punctul de vedere al onirismului, dobîndirea simultană a *durității* și a *elasticității* fierului prin călire.

În fapt, călirea este un pretext pentru nesfîrșite *reverii de finețe*, expresie ce trebuie înțeleasă la modul în care se vorbește despre un *spirit de finețe*. Fără prea mari dovezi, autorii își închipuie că fiecare procedeu specifică oțelul călit. De exemplu, Blaise de Vigenère (*loc. cit.*, p. 128) afirmă că, în urma unor căliri subtile, oțelul „e mai puțin terestru decît fierul". Oțelul din Damasc este făcut dintr-un fier care a fost „îndulcit în raport cu asprimea lui puternică". Pentru a obține această „îndulcire", el este *stins* într-un ulei de măsline în care a fost mai întîi *stins* de mai multe ori plumb topit. De la plumb la ulei și de la ulei la oțel: iată cum funcționează participarea *îndulcirii*, reveriile de îndulcire a unei substanțe. Asemenea reverii ne revelează o întreagă metalurgie metaforică.

De altfel, explicația printr-o gîndire mincinoasă, așa cum propune Feldhaus, nu ar da seama despre anumite pagini din *Enciclopedie*, care este tocmai Tehnica expusă la vedere, fără nici o preocupare de a păstra vreun secret.[1] Vom putea citi aici și despre practicarea călirii într-o apă în care s-a făcut o infuzie de usturoi. Sîntem, fără îndoială, foarte departe de urina de țap. Micile prejudecăți le izgonesc pe cele mari. Dar e de ajuns ca o mică prejudecată să rămînă pentru ca reveriile să persiste și ele, iar oțelul sensibil la usturoi ne face să ne gîndim la o metalurgie făcută cu ajutorul plantelor. Poarta reveriilor cosmice este astfel deschisă.

---

[1] În cartea *Métallurgie de Barba*, tradusă în 1751, întîlnim numeroase practici de călire. Iată una dintre ele: „Piele de bou, zeamă de urzică, urină din ultimele cinci zile, sare, oțet distilat, totul în părți egale. Înroșiți fierul în foc și cufundați-l în această licoare și se va întări foarte mult".

E de ajuns, de altfel, să privim această adevărată epopee a muncii care este *Kalevala* de Elias Lönnrot pentru a înțelege că formulele utilitare nu pot corespunde decît unui aspect particular al psihismului celui care lucrează. În *Kalevala*, călirea cheamă în fier toate puterile cosmice. Să arătăm elementele cele mai caracteristice ale acestor reverii care depășesc pretutindeni realitatea (trad. fr. Perret, ed. Stock, p. 114).

Limba de fier nu se va naște,
Gura de-oțel nu se va ivi,
Fierul nu se va putea întări
Decît dacă-i cufundat în apă.
Fierarul Ilmarinen
Cugetă o clipă:
Apoi făcu rost de cenușă,
Pregăti leșia
Ca să întărească oțelul,
Ca să călească fierul.
Fierarul gustă din apă,
Cu grijă o cercetă,
Apoi rosti, aceste cuvinte:
Apa asta nu-mi va sluji
Să-mi întăresc oțelul,
Să-mi întăresc fierul.

E nevoie de puteri mai îndepărtate și mai suave. Fierarul din legenda finlandeză îi poruncește atunci albinei să se ducă să ia hidromel din „șase frumoase flori" „din vîrful a șapte fire de iarbă". Dar un bondar îl aude și în loc de miere, în loc de chintesența cerului, el aduce negre otrăvuri. Bondarul

Aruncă venin de șarpe,
Negre excremente de vierme
Acid brun de furnică,
Salivă de broscoi
În apa de călit oțelul,
În vasul de întărit fierul.

Astfel, substanțele răului amestecate cu substanțele binelui vor explica ambivalența fierului, din care se va face atît unealta, cît și sabia. Poemul se termină prin acțiunea oțelului sîngeros.

Cum să nu recunoaștem atunci că faptul călirii angajează la începuturi valorizări foarte îndepărtate de simplele valori de utilitate. Am pune de altfel rău problema dacă am invoca teme

magice. Aceste teme există. Legătura dintre magie și tehnică a fost pe bună dreptate cercetată. Dar instanța onirică la care ne referim este diferită de instanța magică. Ea corespunde unui plan oarecum vag, unor determinări oarecum incerte. Este tocmai regiunea simplei imaginații a materiei, regiunea onirismului muncii.

De altfel, imaginația materiei lucrate în fierărie poate să urmeze recurențe onirice mult mai îndepărtate decît aceste imagini dinamice ale călirii. Cînd fierarul își stropește focul cu apă spre a-i da mai multă strălucire, el participă la reverii materiale profunde. Știe că un exces de apă, că apa în foarte mare cantitate ar stinge focul. El manevrează așadar stropitoarea cu mare grijă. El dă focului din fierărie cu adevărat o *rouă*, o rouă binefăcătoare înzestrată cu toate valorile sale. Nu ne vom mira deci dacă această practică a stropirii focului cu apă se află la originea metaforelor prin care medicina recomandă ca focul vieții să fie *însuflețit* prin ușoare ablutiuni.[1]

În anumite reverii, fierăria realizează un fel de echilibru material între foc și apă. Goethe, într-o ciudată pagină, ne oferă astfel o dialectică a luptei și a cooperării dintre apă și foc. Să-i urmăm așadar reveria materială pe care i-o provoacă munca fierarului.[2]

Într-un prim timp, „fierarul mlădiază fierul ațîțînd focul, care scoate din bara de metal apa de prisos". Astfel, bara de fier ținea prizonieră o apă reziduală, încă încărcată cu toate impuritățile minei. Focul din fierărie usucă acest fier umed.

Iată și al doilea timp al reveriei materiale: „Dar o dată curățat, fierul este ciocănit și supus, apoi hrănit cu altă apă, ceea ce îi redă întreaga putere". Astfel, călirea face ca apa să reintre în fier, ea este visată ca o *participare* a apei la fierul lucrat de fierar.

Pagina din Goethe ne poate servi drept test pentru o distincție între valorile unei explicații onirice și valorile unei explicații raționale. Un critic care ar vrea să reducă imaginile la percepții ar fi, fără îndoială, foarte încurcat. Putem examina toate culorile din fierărie. Putem descrie toate gesturile fierarului, dar nu vom găsi nici un pretext pentru jocurile materiale ale apei și ale focului.

---

1 Cf. Daniel DUNCAN, *Histoire de l'Animal ou la Connaissance du corps animé*, Paris, 1687, *Prefață*.

2 GOETHE, *Maximes et Réflexions*, trad. fr. G. Bianquis, p. 248.

Dimpotrivă, criticul care îl urmează pe poet pînă în centrul material al imaginilor nu se va mira că o reverie atît de aprofundată duce la o moralitate. Pagina din Goethe se termină într-adevăr printr-o referire la imaginea bine cunoscută a unui om „format“ de un maestru. Vom neutraliza banalitatea acestei imagini morale dacă urmărim participările pe care le-am pus în evidență. Vom putea, de altfel, citi documentul în două sensuri și, în loc să începem cu imaginea, vom putea începe cu moralitatea. Vom recunoaște atunci că imaginea lui Goethe este o contemplare *morală* a muncii. Fără schimbul dintre valorile estetice și valorile morale, pagina din Goethe este inertă.

Dacă reveriile călirii sînt atît de numeroase și atît de libere, poate că ni se va îngădui să luăm pe seama noastră vise de avariție substanțială care întovărășesc, credem noi, reveriile călirii. Fierul cald, fierul *îmbogățit* cu toate puterile focului va fi oare lăsat să-și *piardă* molatic atît flacăra, cît și căldura? Nu, cufundîndu-l brusc în apa rece ca gheața, visăm la un procedeu care *blochează* în substanță toate virtuțile focului. E de ajuns să visăm substanțial, să ne dăruim cu întreaga noastră imaginație materială viselor despre bogăția substanțelor, viselor puternice, pentru a avea *ideea* de a închide prin apa rece focul în fier, de a închide acel animal sălbatic care este focul în închisoarea de oțel. Cînd Wagner descrie călirea sabiei legendare – *Nothung* – a lui Siegfried, el scrie (p. 245): „În apă a șiroit o dîră de foc, o teribilă mînie iese șuierînd din ea, frigul rigid o îmblînzește“. A îmblînzi nu înseamnă a nimici, ci a închide. De asemenea, citim în *Kalevala* (*loc. cit.*, trad. fr., p. 115). În jgheabul în care are loc călirea:

> Oțelul fu cuprins de furie,
> Fierul începu să urle.

Și am putea găsi în alchimie multe alte imagini ale *focului prins în capcană*, ale focului închis. Călirea prin blocarea focului este un vis normal. Este un vis legat de munca fierarului.

Și acum întreg lirismul *sabiei scînteietoare* se coordonează. Sabia nu răsfrînge numai razele soarelui. În bătălie, sub șoc, ea va elibera focul încătușat. Ea va scînteia nu din cauza luminii reflectate, ci printr-o virtute lăuntrică, nu datorită violenței vreunei lovituri, ci datorită vitejiei metalului din care e făcută. „Căldura“ luptei se află în germene în „focul“ sabiei eroic călite. Sabia lucrată și călită cu toate visele legate de munca fierarului

este o materie eroică. Ea este legendară, în substanța ei, înainte de a-i aparține eroului.

Fără îndoială, reveriile se vor opri cînd munca va lua sfîrșit, se va vedea că oțelul călit a devenit mai dur, se va vedea și că el scrijelește fierul leneș răcit. Dar aceste experiențe obiective nu fac decît să confirme reveriile primordiale. Astfel, reveriile sînt adevărate *ipoteze onirice* pe care, dacă le-am cerceta cît de cît, le-am găsi la baza tehnicilor celor mai evidente.

Tocmai aceste reverii profunde trebuie trezite dacă vrem să conferim întreaga forță imaginilor moralei, sau, mai exact, dacă vrem să dăruim moralei forța imaginilor. Un caracter cu adevărat călit nu poate fi astfel decît într-o situație de adversitate explicită și multiplă, înțelegînd că această *călire* este o luptă, că ea triumfă într-o bătălie a elementelor, în adîncul însuși al substanțelor. Etimologia nu ne-ar oferi decît semnificații fără nici o virtute, semnificații nominaliste. *Valoarea realistă* a cuvintelor nu se află decît în reveriile primordiale.

VIII

Acum că am urmărit cîteva reverii ale uneltei, să ne pătrundem de un farmec literar cu totul particular al fierăriei. Fierăria este într-adevăr un mod de *tablou literar*. Ea prilejuiește o *compunere franceză* cu atît mai ușor *compusă* cu cît are un centru: fierul bătut cu ciocanul pe nicovală. Acest centru al culorilor este și un centru de acțiune. Fierăria ne apare astfel ca o *unitate de muncă*, unitate care, în frumoasa dramă a activității cotidiene, trebuie comparată cu exigențele tradiționalei *unități de acțiune*. Fierăria ne poate așadar sluji la determinarea noțiunii de *tablou literar*.

Într-un tablou literar, desemnăm cu substantive și pictăm cu adjective. Comparată cu paleta pictorului, paleta literară este, firește, foarte redusă. Ea are doar cîteva cuvinte clare, prea clare, doar cîteva mari sonorități pentru a traduce întreaga gamă de culori și de zgomote. Dar tocmai valorizările intime suscită nuanțele literare. În fierărie, dialogul dintre culorile simple are loc între auriu și negru. Aceste culori se vor însufleți dacă scriitorul poate înălța gradul de contrast nu numai pînă la vioiciunile antitezei, ci și pînă la interesul ambivalențelor.

Să dăm un exemplu cu privire la profunzimile sentimentale ale acestui joc dintre două simple surori. Charles Baudouin, în frumosul său studiu despre simbolismul lui Verhaeren, a arătat frecventa opoziție dintre *negru* și *auriu* în opera poetului. El a subliniat frumusețea imaginilor care se slujesc de acest contrast, fiind frapat de ciudatul titlu al unei opere de tinerețe, *Torțele negre*[1]: „Este, spune Charles Baudouin (*loc. cit.*, p. 122), formula cea mai concisă a șocului dintre aur și abanos, dintre foc și întuneric". Judecata lui Baudouin poate căpăta, credem noi, o dovadă mai mult, dacă trecem de la imaginația culorilor la imaginația materiilor și a forțelor. Nu degeaba, de altfel, sub pana psihanalistului vine tocmai cuvîntul *șoc*. Da, multe poeme ale lui Verhaeren sînt produse datorită „șocului dintre aur și abanos" sau, mai exact, datorită ciocnirii abanosului *de* aur, datorită ciocanului negru ce se lovește *de* fierul strălucitor, în dinamica atotputernică a fierăriei. Auriul și negrul nu mai sînt doar niște culori puse una lîngă alta spre a schimba între ele valori luminoase în fața unei priviri concentrate asupra lor. Sînt substanțe. Sînt substanțe în luptă una cu cealaltă. Ele sugerează lupta dintre fier și aur, o luptă în care scriitorul, în urmarea operei sale, trebuie să regăsească toate participările care însuflețesc curajul celui care muncește. Fierarul, într-o transmutare a tuturor valorilor materiale, expulzează aurul din fier. Fierul astfel lucrat va valora și mai mult, tocmai pentru că și-a pierdut bogățiile sclipitoare. El va cîștiga duritatea unei substanțe invincibile. Culorile au dintr-o dată o energie. Ele semnifică energii umane.

Tabloul literar al fierăriei este dublat așadar de o dramă materială caracterizată printr-o extraordinară unitate de muncă. Aducînd toate imaginile, toate metaforele către această unitate de muncă, înțelegem puterea voluntaristă a acestui tablou literar: fierăria în literatură este una dintre marile reverii ale voinței.

---

[1] Reveria *focului negru*, atît de frecventă la alchimiști, este, în multe privințe, o imagine a cărbunelui înroșit care se stinge și care este aprins suflîndu-se asupra lui. Această ritmanaliză colorată, care merge de la roșul întunecat la roșul aprins, ne dă o adevărată lecție de putere respiratorie. Este unul dintre elementele viguroase ale unui activism al suflului.

IX

Acest tablou literar contemplat în fierăria satului poate oare avea o mai înaltă ilustrare? De exemplu, un visător nebun, văzînd soarele care apune cum cade pe nicovala orizontului, îl va lua el oare drept un ciocan legendar care face să țîșnească din blocul incandescent acele ultime scîntei?

Să facem aici o confidență cu privire la însăși istoria cercetărilor noastre. Lucrînd pe problemele imaginației, ne-am dat seama că ar fi interesant să examinăm sistematic mărirea, pînă în planul cosmic, a imaginilor literare. Și în virtutea acestei deprinderi de a mări în plan cosmic imaginile, ne puneam întrebarea precedentă, care a devenit pentru noi o adevărată *ipoteză de lectură*. În ciuda multor lecturi, variate și în mod necesar minuțioase, de vreme ce trebuie să căutăm imaginea de detaliu, ipoteza noastră a rămas în suspensie ani de-a rîndul. Ea ne părea zadarnică, izvorîtă dintr-o simplă visare personală, dintr-o visare care nu avea dreptul de a figura în această culegere de reverii obiective pe care încercăm să le ordonăm. Și totuși, de cîte ori nu văzusem în lecturile noastre sori apunînd, sori însîngerați, sori înjunghiați! Niciodată nu simțisem atît de limpede cît de întemeiat este articolul prin care Gabriel Audisio denunță excesul imaginilor *sîngelui* în literatura contemporană.

Și totuși, într-o bună zi, o fericită lectură a sancționat ipoteza *fierăriei la vreme de seară*. Imaginea se schițează în *Tess d'Urberville* (trad. fr., I, p. 277), în care Thomas Hardy vede „soarele coborînd la orizont, asemenea unei mari fierării din ceruri". În *Pădurarii*, Thomas Hardy reia imaginea (trad. fr., p. 98): „Ea se întoarse către apusul de soare în flăcări, ce semăna cu o uriașă fierărie în care s-ar fi pregătit noi universuri". Apoi dosarul a tot crescut. Poezia *zorilor chinuite*, care însuflețește atîtea pagini din opera lui Mary Webb, se exprimă printr-o imagine asemănătoare: „Uriași nori negri în formă de nicovală păreau gata pregătiți pentru o înspăimîntătoare muncă de fierar, iar mai tîrziu o răsfrîngere ca de foc de fierărie înroși cerul undeva la răsărit"[1]. Un vers izolat al unui poet rus, Maximilian Voloșin (antologia Rais) spune de asemenea, fără să ducă imaginea pînă la capăt:

---

[1] Mary WEBB, *La Renarde*, trad. fr., p. 360.

Acolo unde lovituri de ciocan au făurit zori de zi.

José Corti, într-un vechi poem, ne dă o imagine mai dezvoltată:

Asemenea bucăţii de fier pe nicovală ciocănită,
soarele se subţiază sub loviturile repetate
de cine ştie ce Titani care, departe, în ceaţă,
făuresc, pentru amurg, raze de lumină.

Imaginea i se impune poetului provensal:

Dirias...
Que de manescau fantasti
tabason, sus lou souleù rouge.
(Aubanel, *Li Fabre)*

O dată ce *imaginea princeps* a fost recunoscută, nu-i mai putem ignora viaţa profundă, viaţa cosmică. Imaginaţia umană vrea să-şi joace rolul în plină natură. Nu mai avem atunci nevoie de o imaginaţie foarte colorată, de forme foarte net desenate pentru a trăi o imagine care se măreşte, care capătă o valoare cosmică, o valoare mitică. Astfel, oare nu un *mit al unui Vulcan aerian* conferă acele rezonanţe profunde unei stanţe de Loys Masson, în a sa *Rugăciune către Milosz:*

„Am închis cartea scrisă de tine, şi dintr-o dată am simţit ceva de parcă mi-ai fi dat un ciocan de chihlimbar şi cu acel ciocan de chihlimbar al norilor Nordului făceam să răsune seara tropicală".

Această imagine poetică poate să pară obscură. Ea are nevoie să fie revelată, în sensul fotografic al termenului, prin imaginea princeps a apusului bătut cu ciocanul, a răsăritului făurit cu ciocanul. Atunci reveria de lectură devine sensibilă la tonalităţi ascunse, ea descoperă infinite profunzimi ale unui suflet care imaginează. Într-adevăr, pentru a produce această imagine, poetul a pus în act puteri multiple, care acoperă mai multe regiuni ale inconştientului. Imaginea ciocanului de chihlimbar lovind norii nu este o imagine efemeră, un aranjament de viziuni oferite de spectacole doar contemplate. O fiinţă de activă furtună este chemată să muncească. Dacă am forţa nota, am auzi foalele din fierărie în uragan şi zgomotul nicovalei în tunete.

Într-un alt poem de Loys Masson, citim:

„Pumnii îmi sînt acoperiți cu polenul crinilor sălbatici care plutesc pe spinarea aspră a munților și în capul meu ciocane fac să țîșnească șerpi de scîntei"[1].

Un critic raționalist – cum există atîția –, un critic care vrea ca imaginile să se coordoneze în același plan, va considera poate că imaginea din textul lui Loys Masson este supraîncărcată. El nu va trăi imaginea dinamică ce sintetizează pumnul, ciocanul, șerpii de scîntei. Dar cine se dăruie imaginației dinamice va simți puterea din imaginile sus citate printr-un pumn strîns. Adeseori se întîmplă astfel: pumnul strîns caută nicovala, chiar dacă va trebui să zdrobească crinii sălbatici.

Explicînd un poet printr-un alt poet, pentru a fi foarte sigur că îl elimin pe filosoful care vrea să gîndească în mine atunci cînd eu aș vrea atît de mult să mă abandonez bucuriei de a scrie, voi apropia de stanțele lui Loys Masson aceste două versuri ale lui Gilbert Trolliet, atît de simplu dinamice:

Către invizibile nicovale
Mergeam, cu pumnii strînși[2].

Pumnul vrea un obstacol, un adversar, o nicovală. A imagina pumnul într-o vană crispare înseamnă a dezonora o mînie dramatică, înseamnă a întuneca imaginea invincibilității.

Cum să nu recunoaștem totodată în imaginea unui Loys Masson marile beneficii ale cosmicității imaginilor? O dată cu soarele care apune lovit de ciocanul visătorului, am înălțat imaginea fierăriei, ca atîtea alte imagini, la nivel cosmic. Aici sinteza este oarecum încă și mai vastă. Violența vînturilor nordului, care-l izbesc ca tot atîtea ciocane, este îndurată de apusul de soare tropical. Această sinteză este o nostalgie care, în fața peisajului chinuit al cerului european, întîlnește peisajul natal. Oare poetul nu a venit din fericirea insulelor pentru a suferi durerea unui continent războinic? Cît de bine înțelegem atunci fidelitatea unui Loys Masson față de ale sale „peisaje neviolate"? Nu există peisaje literare fără îndepărtate legături cu un trecut. Prezentul nu e niciodată de ajuns pentru a alcătui un peisaj literar. Ceea ce vrea să spună că într-un peisaj literar există totdeauna o parte de inconștient.

---

[1] *Poème des Camarades*, citat de Léon-Gabriel Gros în frumoasa lui carte *Poètes contemporains*, p. 185.

[2] Gilbert Trolliet, *La Bonne Fortune*, Vieux-Port, p. 13.

O pagină de Zola confirmă realitatea imaginii soarelui care apune sub lovituri de ciocan. Ea oferă într-adevăr o adevărată imagine reciprocă a imaginii cosmice, ea situează soarele în chiar întunericul atelierului. Cînd, în *Cîrciuma,* ia sfîrşit scena fierăriei, dezvoltată pe nouă mari pagini, Zola termină astfel: „Vatra se umplea din nou cu umbră, cu un apus de astru roşu care cădea dintr-o dată într-o noapte adîncă“[1] (p. 217). Asemenea inversiuni în cadrul metaforelor dovedesc îndeajuns că imaginile nu au gratuitatea pe care le-o presupunem şi că, dacă am avea puţină răbdare, am putea stabili un tablou al dialecticilor metaforelor reciproce.

Unii scriitori străini produc aceeaşi imagine. Pentru Joaquin Gonzalez[2], un munte din Anzi este o nicovală care primeşte răsăritul de soare ca pe o materie ce trebuie prelucrată, „dîra de aur a soarelui scotoceşte în cele din urmă capodopera atît de îndelung făurită în singurătatea inviolabilă a norilor“, iar poetul argentinian îi evocă pe „Ciclopii din mitologiile ignorate“, ca şi cum sub cerurile cele mai diferite, forţele cosmice ar trebui să se supună stăpînirii aceloraşi giganţi. Contemplarea naturii, mai spune poetul, are nevoie „de vise seculare“. Omul regăseşte totdeauna şi pretutindeni aceleaşi vise.

În cosmologia violentă a lui D. H. Lawrence, pe care o reanimă, prin reimaginare, miturile mexicane, zeii înşişi sînt creaţi în *fierăria cosmică.*[3] „Ei sînt cele mai nobile dintre lucrurile create, topiţi în cuptorul Soarelui şi al Vieţii şi făuriţi pe nicovala ploii cu ciocanele fulgerului şi foalele vîntului. Cosmosul este un cuptor uriaş, peştera unui dragon unde eroi şi aceşti semizei, oamenii, îşi făuresc o realitate.“ Dacă i-am dărui limbajului toate virtuţile sale, am înţelege că orice realitate trebuie să fie „făurită“. Realitatea prevăzută cu semnele sale omeneşti indispensabile este făcută din obiecte dure, pilite, curbate, îndreptate, îndelung făurite. Ea nu este un simplu ansamblu de obiecte liniştit oferite unor ochi întredeschişi. „Nu cunoşteam realul, spune Joe Bousquet, decît ridicat împotriva mea.“ Trebuie să mergem încă şi mai departe şi să activăm prepoziţia *împotriva*

---

[1] Vom întîlni aceeaşi inversiune a imaginii într-o povestire de Erckmann-Chatrian, *Maître Daniel Rock.* Vatra din fundul fierăriei este „precum soarele purpuriu de iulie cînd apune“.

[2] Joaquin Gonzalez, *Mes Montagnes,* trad. fr., p. 151.

[3] D. H. Lawrence, *Matinées mexicaines,* trad. fr., p. 128.

pînă la a face din ea provocarea voinței umane. Ființa care făurește acceptă sfidarea universului ridicat împotriva ei.

În universul lui D. H. Lawrence, ieșit din fierăria soarelui, rolul omului este tocmai de a menține această sfidare. „Soarele creator, spune el, este un dragon teribil, vast, dintre cei mai puternici, totuși *avînd o energie mai mică decît a noastră.*" Subliniem tema lawrenciană care întemeiază energetismul imaginar. Desemnînd soarele ca fiind o fierărie, omul care visează se instituie pe sine ca fierar. Fierarul este un stăpîn peste un univers. El făurește lumea așa cum un lucrător făurește obiecte.

De altfel, la ce bun atîtea comentarii? Poezia contemporană are o viață atît de directă, încît un poet ne propune cele mai mari tablouri cosmice într-un singur rînd scris. René Char spune: „Cerneala cleștelui de ațîțat focul și roșeața norului sînt unul și același lucru". Cei care nu vor vedea îndată această identitate algebrică vor putea restabili, ca pe o variabilă intermediară, focul din fierărie. Poetul, încrezător în lectura fulgurantă, a „eliminat" realitatea intermediară. A păstrat toate valorile imaginii.

Marcel Griaule, întorcîndu-se, în decembrie 1946, dintr-o nouă călătorie în ținutul dogonilor, a binevoit să ne comunice documente privitoare la legendele făurarului. Am avut aici o confirmare neașteptată a ipotezei noastre de lectură. Pentru dogoni, soarele este „focul din fierăria cerească". Făurarul mitic fură focul pe care îl va aduce pe pămînt tocmai din focul acelei fierării. Focul furat este așadar o bucată de soare. Apucînd acest fragment de materie incandescentă cu un cîrlig terminat în formă de gură, cîrlig identic cu cel folosit în momentul de față de hoții de foc ritual, fierarul îl depune în pielea foalelor, care foale, alcătuite din două cupe de porțelan, este el însuși o imagine a soarelui. „Pielea foalelor, ne spune Marcel Griaule, este o parte din suprafața soarelui; ea a păstrat focul furat... Cînd nu s-a mai putut folosi de ea, fierarul a dat-o nevestei sale, care s-a slujit de ea, sprijinindu-și fusul, cînd a învățat să toarcă." În cele ce urmează vom reveni asupra acestei convergențe a meseriilor. Este un semn al convergenței simbolurilor care ar merita un studiu special. Astfel, în cursul peripețiilor legate de furtul focului, fierarul se apără de fulgerul aruncat de soare, acoperindu-se cu pielea foalelor, de unde și originea scutului. O imagine valorizată atrage toate valorile.

Cînd, prin imaginație, soarele care apune a fost ciocănit pe orizont, înțelegem mai bine reveria unei fierării subterane, avem încă o imagine pentru a analiza miturile lui Vulcan. Unii

mitologi ne spun că vulcanii se află la originea fierăriei lui Vulcan. Dar vulcanii sînt destul de rari și e greu de crezut că ei sînt la originea acestor reverii legate de fierăria subterană. Și poate că e mai bine să-l ascultăm nu pe mitologul care știe, ci pe mitologul care reimaginează. În argumentul la cartea a cincea din *Orfeu*, Ballanche scrie: „Pe insula Lemnos a fost un vulcan, drept care aici a fost așezată fierăria lui Vulcan: dar asta este doar mitologie creată ulterior. Mitologia spontană, cea a lui Homer, de exemplu, situează fierăria lui Vulcan în cer".

În definitiv, soarele care apune coborînd pe munți poate oferi imaginile unui univers care lucrează. Nu-i nevoie, așa cum propunea J.-P. Rossignol, să căutăm în regiunile „bogate în fier" „divinitățile funcțiilor care presupuneau mișcări violente și un zgomot mare"[1]. Zgomotul, forța, măreția, pe scurt, cosmicitatea imaginilor rezultă din amplificarea naturală a vieții imaginare. Un visător al fierăriei nu va avea niciodată nevoie de un vulcan ca să audă ciocanele subterane, nu va avea niciodată nevoie de o mină reală ca să aibă de făurit o lume.

Am acumulat imagini destul de numeroase cu privire la un anume tip de soare care apune. Am oferi o falsă idee asupra imaginației, dacă nu am spune încă o dată cît de rare sînt imaginile. Ele sînt culese în urma a foarte numeroase lecturi și cititorul îl va acuza pe bună dreptate de mania de a colecționa pe cel care nu a avut ochi decît pentru această imagine rară. În realitate, soarele care apune este o imagine de nirvana, o imagine de pace, de consimțire la viața nocturnă și, ca atare, această imagine a soarelui care cucerește suprafețe tot mai mari, a soarelui care asociază odihnei sale universul, domină un mare sector al reveriei serii. Dar tocmai într-o doctrină a *antinirvanei*, așa cum este doctrina imaginației dinamice pe care o înfățișăm aici, această imagine a soarelui pe care făurarul încărcat de vise și de forță o ciocănește pe muchia dealului, capătă o neobișnuită semnificație. S-ar părea că visătorul silește soarele să se strivească, silește soarele să se îngroape. Visătorul, dăruit cu totul visului său cosmic, își sfîrșește ziua dobîndind conștiința forței sale care domină universul.

Chiar cînd fierarul pare absent, fie și numai prin faptul că imaginația pune soarele pe nicovală, poetul se simte cuprins de o impresie de forță. Soarele este atunci *viguros*, viguros în apusul său. Această nuanță a fost găsită de sufletul cel mai duios.

---

[1] J.-B. ROSSIGNOL, *Les Métaux dans l'Antiquité*, 1863, p. 9.

Elisabeth Barrett Browning, în *Aurora Leigh*, contemplă „un promontoriu fără apă". Pe acest promontoriu:

> Soarele viguros punea stăpînire seara
> Slujindu-se de el ca de o nicovală, umplînd
> Etajele cerului cu fulgere strălucitoare
> Protestînd împotriva nopţii şi a tenebrelor.[1]

Soarele viguros, *the vigorous sun*, chiar în clipa cînd dă să se stingă pe nicovală în pămînt, protestează împotriva nopţii, stranie reverie a unei voinţe care vrea să menţină lumea în plină muncă şi în viaţă. Un asemenea *apus* doreşte energia zorilor, dincolo de nirvana nopţii care începe.

De îndată ce te dăruieşti bucuriilor dinamice ale imaginii, tot ceea ce luptă în natură – tot ceea ce îţi imaginezi că luptă în lumea care rezistă – este un sfat pentru exaltare. Pe bună dreptate aşadar, practicile nirvanei cer să-ţi goleşti treptat mintea de imagini. Dimpotrivă, antinirvana, filosofia trezirii, cheamă preaplinul imaginilor, caracterul factice al imaginilor, facticitate care este o garanţie de înnoire, pe scurt, antinirvana cheamă toate valorile care înlocuiesc contemplarea prin provocare.

X

Faptul de a urma un mit în onirismul său profund este, de altfel, un lucru prost pregătit de o psihologie care a dispreţuit prea mult studiile cu privire la inconştient, prost pregătit şi printr-o erudiţie care caută semnificaţii raţionale. Înşişi cei cărora le plac legendele pot să le diminueze tonalitatea. Să dăm un exemplu de ceea ce vom numi o *legendă diminuată*.

În *Kenilworth* (cap. IX, X şi XII), Walter Scott foloseşte în felul său un fragment dintr-o străveche povestire din ciclul lui Véland fierarul. Într-o versiune a mitului, fierarul este o fiinţă invizibilă, o putere subterană. Trecînd printr-un loc pustiu bîntuit de această fantomă a pămîntului, un călăreţ are oare nevoie să-şi potcovească calul? El trebuie să-l lege de un bolovan pe care

---

[1] Traducere franceză de CAZAMIAN, *Anthologie de la Poésie anglaise*, ed. Stock, p. 249.

toată lumea din satul învecinat îl știe. El trebuie să pună pe acest bolovan banii cu care îl va plăti pe potcovar. Acum trebuie să se îndepărteze, să se ascundă, și mai ales să nu încerce să-l vadă pe misteriosul fierar, căci altminteri vraja nu-și va mai face efectul. Curînd călărețul va auzi zgomotul ciocanului care cade pe nicovală. Ciocanul va bate fierul în răstimpul de care e nevoie pentru a face cele patru potcoave. Cînd va fi din nou liniște, banii vor fi dispărut de pe bolovan, dar calul va fi proaspăt potcovit.

Din această legendă obscură, pe care ar trebui să o reînsuflețim printr-o îndelungă visare a puterilor subterane, Walter Scott a făcut o biată ghicitoare. În cele din urmă, tot acest mister al calului potcovit de demon se raționalizează jalnic. E vorba doar de un biet fierar care se teme să lucreze în fierăria satului. Din cauza unui trecut aventuros, el nu poate nădăjdui să găsească „clienți pe căi obișnuite și încearcă să-i atragă profitînd de credulitatea sătenilor".

Astfel, legenda decade, imaginile legendare, departe de a se constitui în legendă, se *destind*. Ba chiar, în povestirea lui Walter Scott, Wayland-Smith, biet descendent al lui Véland fierarul, temîndu-se să nu treacă drept vrăjitor, părăsește fierăria subterană. Din ființa subterană, stăpînă peste puterile focului și ale pămîntului, romancierul face o ființă temătoare, care abia dacă îndrăznește „să-și gătească mîncarea, de teamă că fumul îl va trăda" (trad. fr., p. 139).

Ca în multe alte pagini, Walter Scott ne propune *rațiuni* acolo unde erau *vise*. El ne propune șiretlicuri acolo unde domnea puterea. Nu știe să raporteze visele și aventurile la un *vis absolut*. El nu descoperă *onirismul absolut* al fierăriei. În fapt, Walter Scott merge în sens opus față de aprofundarea reveriei. El tratează legenda ca pe un roman polițist. El vrea ca la sfîrșit totul să se explice, ca totul să se explice omenește, prin motive rezonabile, prin interese și scopuri sociale. Romantismul nu depășește stadiul în care apar costume și tot felul de podoabe specifice, psihismul romantic nu este activ. Tropismul reveriei subterane este atunci ignorat. Meșterul fierar își părăsește peștera și pornește prin lume, iar romanul se termină ca viața unui erou care sfîrșește prost: fierarul devine valetul unui nobil cavaler.

Putem de asemenea surprinde o *diminuare a legendei* în opere care pretind că exaltă *forțe legendare. Raționalizări înăbușite* încetinesc elanurile mitice. Și, stranie răsturnare de perspective, putem spune că există *raționalizări inconștiente;* în legende

se infiltrează un raționalism irațional. Iată o dovadă oferită de comparația dintre *Siegfried* de Richard Wagner și legenda lui Véland fierarul.

Sabia legendară a lui Siegfried, sfărîmată în două, nu a putut fi niciodată, după cum ne amintim, solid refăcută de Mime, fierarul pitic și șchiop, fierarul pozitiv și trist. Siegfried care, înainte de a fi un războinic, este un meșter fierar legendar, va încerca această operă de mare măiestrie: să refacă o sabie sfărîmată, o sabie învinsă. Cum procedează el? În acord cu legenda, urmează un vis de putere substanțială intimă, un vis al intimității fierului, un vis al *fereității.* El este foarte departe de gîndurile de ajustare, de lipire, de juxtapunere pe care le atribuim de obicei unui *homo faber:* el pilește sabia sfărîmată, transformînd-o într-o pulbere. Asta înseamnă a nădăjdui într-o virtute dialectică, a aplica, într-adevăr, principiul: să distrugi pentru a crea, în legătură cu care vom da într-un capitol ulterior alte exemple. Să te duci spre nicovală pentru a regăsi forma, să transformi oțelul în pulbere spre a făuri din nou sabia, iată un procedeu care îl uimește pe Mime, gnomul rezonabil, care vede în el o „prostie". Mime exclamă: „Sînt astăzi tot atît de bătrîn ca și grota, ca și pădurea, și niciodată n-am văzut asemenea lucru!"

Și totuși, Richard Wagner a manifestat tocmai aici o adevărată timiditate față de onirismul legendei, el a *diminuat legenda* tocmai aici. Într-adevăr, dacă reluăm povestea lui Véland fierarul, aflăm că fierarul legendar nu se mulțumește să pilească sabia și să o transforme în pulbere. El ia *pilitura de fier* și o amestecă cu *făină.* Adăugîndu-i *lapte*, face din ea un *aluat.* Cîte reverii lente și line nu ar trebui să urmărim pentru a justifica acest *aluat din fier!* Dar cum să coci acest *aluat,* cum să-l coci încetișor? Meșterul fierar din legendă li-l dă păsărilor din curte să-l mănînce. Coacerea cea mai înceată, cea mai firească va avea loc în stomacul păsărilor. Lui nu-i va mai rămîne decît să prelucreze ca fierar excrementele lor.[1]

---

[1] Practica aceasta nu este o excepție. În secolul al XVII-lea, René François descrie un mod de a face perle: „Perlele pot fi falsificate în nenumărate moduri, cu sticlă, și mai ales cu sidef sfărîmat, din care se face o pastă, pe care apoi o înghit porumbeii, aceștia, cu căldura lor naturală, realizînd coacerea și lustruirea perlelor, pe care apoi le leapădă" (René François, *Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles Artifices,* 1657).

După cum vedem, o îndelungă *tehnică de înjosire* precedă *tehnica valorilor,* de îndată ce acceptăm să *visăm materia,* să-i determinăm esenţa, ca şi cum această esenţă ar fi o *valoare.*

Wagner nu a mers aşadar pînă *la capătul legendei.* I se pot găsi uşor scuze. De altfel, cînd Depping şi Francisque Michel ajung să vorbească despre cocoloaşele de fier înghiţite de păsările din curte, ei adaugă, fideli întru aceasta Mitologiei rezonabile, Mitologiei clasice, deloc preocupată să cîntărească onirismul imaginilor: în această parte a sa, „povestirea este insignifiantă" (*loc. cit.*, p. 55). Şi totuşi, ei adaugă că aceeaşi povestire se regăseşte atît pe malurile Rinului, cît şi pe malurile Eufratului. Fiind vorba de o povestire „insignifiantă", să recunoaştem că ea se bucură de o audienţă importantă şi fidelă! Psihanaliza conferă cu uşurinţă o „semnificaţie" acestei povestiri insignifiante. Fie că asemenea povestiri se transmit, fie că ele se nasc spontan, uniformitatea lor dovedeşte destul de limpede uniformitatea zonelor profunde ale inconştientului.

XI

Îmbătrînind, miturile intră în declin, onirismul lor îşi pierde tonalitatea. Într-un eseu despre sacrificiu, pe care Georges Gusdorf a binevoit să ni-l comunice în manuscris, el arată cum miturile despre sacrificiu ajung să decadă. El aminteşte despre fierăria din miturile chinezeşti, la care se referă Granet: „Fabricarea obiectelor din metal era o operă sfîntă"[1]. Unirea metalelor este înţeleasă după modelul unirii dintre sexe: aliajul şi fuziunea comportă aplicarea ritualului căsătoriei. Trei sute de fete şi trei sute de băieţi se consacră lucrului cu foalele. „Dar, adaugă Granet, fuziunea şi aliajul puteau fi obţinute şi dacă munca era făcută numai de meşterul fierar şi de soţia lui. Aceştia trebuiau doar să se arunce în cuptor. Metalul se topea pe dată." Se pare că focul iubirii, prin intensitatea lui, desăvîrşeşte puterea metalurgică a focului real. Imaginile desăvîrşesc realitatea.

Iată, de altfel, că începe declinul *sacrificiilor legate de meşteşugul fierăriei.* Granet observă că „nu totdeauna a fost sacrificat cuplul. Meşterul topitor s-a mulţumit să-şi arunce soţia

[1] Granet, *La Civilisation chinoise*, p. 225 şi urm.

în cuptorul divin care produce aliajul. Pentru ca acest procedeu economic să pară suficient, a fost de ajuns să se admită că divinitatea cuptorului era de același sex cu fierarul. Femeia aruncată acestei divinități masculine îi era dată ca soție. Dăruindu-i propria nevastă, meșterul fierar, printr-un fel de comuniune sexuală, se alia cu patronul lui... Metalul ce se năștea astfel era totdeauna considerat ca bisexuat".

Dar „procedeul economic" merge și mai departe, el ducînd de la simboluri la realitatea umană, *la a plăti visînd*, în bună monedă cu valoare onirică: „Pentru a obține fuziunea metalelor, fierarii, în loc să se arunce în cuptor, puteau să-și arunce acolo doar unghiile și părul. Soțul și soția și le aruncau împreună. Posedînd chezășia dată de cele două jumătăți ale cuplului, divinitatea poseda în întregime cuplul și dubla lui natură, căci a da o parte însemna a da întregul". S-ar mai putea spune: a da imagini reduse înseamnă a da întreaga realitate.

Fără îndoială, zeii sînt totdeauna mai mult sau mai puțin evazivi, și se va putea totdeauna crede că sacrificiul din fierărie este închinat unor divinități îndepărtate. Dar tocmai aici intervin reveriile imaginației materiale. Ele sînt foarte exact acele elemente *intermediare, acele forțe imaginare de tranzacție* care ne permit să verificăm în fenomene, în înseși transformările materiale, eficacitatea sacrificiilor noastre simbolice. Ce flacără se înalță dintr-o dată cînd șuvițele de păr ale fierarului și ale soției sale încep să ardă laolaltă în cuptorul topitoriei! Ce căldură voioasă însoțește conștiința sacrificiului împlinit! Ce bruscă moliciune capătă fonta stacojie! Visînd cu destulă intensitate, putem totdeauna să vedem realitatea realizînd visele. Prin stratagema sacrificiilor simbolice există o continuitate între operațiile pe care dorim să le vedem săvîrșite și transformările efective.

Într-una și aceeași carte *(Fantomă din China)*, Lafcadio Hearn se slujește de două ori de aceeași temă a sacrificiului: făuritorul de clopote obține un clopot cu sunet minunat pentru că fiica sa se aruncă în metalul topit – olarul se aruncă el însuși în cuptor pentru a realiza un porțelan care „semăna cu carnea emoționată de murmurul unui cuvînt și înfiorîndu-se la atingerea unui gînd".

XII

O ființă atît de angajată în legendă, un erou al muncii așa cum este meșterul fierar e oarecum o *căpetenie naturală*. Michelet spune: „Fierul înnobilează, ciocanul este atît o armă, cît și o unealtă“[1]. Iar Maurice Lecerf: „Marele Ferecat, care luptă singur împotriva a o sută de dușmani, este un țăran fierar care și-a făcut armura cu mîna lui. Acei *Jacques* din Franța, revoltații care îl urmează pe săracul Konrad în timpul Războiului Țăranilor din Germania, sînt cel mai adeseori comandați de fierarii lor“[1]. „Yu cel Mare, primul rege al Chinei, este un fierar“ (Granet, *loc. cit.*, p. 229).

„Persia, timp de trei mii de ani, de patru mii de ani, și-a cîntat meșterul ei fierar, spune Michelet (*op. cit.*, p. 112). Ea a cinstit munca și nu s-a rușinat de ea. În marele poem al tradițiilor sale naționale, Gustasp, eroul, care se duce să vadă imperiul Romei, se pomenește fără nici un bănuț. Ce ar fi făcut Roland în acest Babilon al Vestului? Ce ar fi făcut Achile, Ajax? Gustasp nu stă pe gînduri. El se angajează la un fierar. Dar puterea lui e prea mare. Dintr-o singură lovitură, el despică nicovala în două.“ O asemenea ispravă se repetă adeseori în aceste povești[2]. Meșterul fierar este adeseori un intermediar între zei și oameni. În teza sa (p. 152), Dumézil citează mituri în care zeii se adresează fierarului ca posesorului celui mai mare foc. Fierarul Mamurius pregătește ambrozia.

Timpurile moderne nu renunță la aceste credințe. Vom găsi în *Amintiri din copilărie și din tinerețe* de Renan (ed. Calmann-Lévy, in-12, p. 74) un exemplu de rugăciune în ritm de bătăi de ciocan: „Mi s-a povestit felul cum tata, pe cînd era copil, a fost vindecat de friguri. Dimineața în zori a fost dus la

---

[1] Maurice Lecerf, *Le Fer dans le Monde*, p. 49.

[2] Georges Lanoë-Villène (*Le Livre des Symboles*, Scrisoarea B, p. 27) amintește că barba este un simbol al forței: „Vulcan este totdeauna reprezentat cu barbă... În timpul Celui de al Doilea Imperiu încă, în satele noastre din vest, țăranii aveau fața complet rasă, cu excepția meșterului căruțaș și a meșterului fierar... Fierarul își punea adeseori cercei în urechi pentru ca, credea el, să-și protejeze ochii de fierbinteala focului, de scînteile ce săreau din vatră și din fierul înroșit pe care îl izbea cu puternicu-i ciocan“.

capela sfîntului vindecător. Un fierar veni și el, cu tot ce-i trebuia, cuptor, cuie, clești. Își aprinse focul, își înroși cleștele și, apropiind fierul de fața sfîntului: «Dacă nu-l vindeci de friguri pe copilul ăsta, te voi potcovi ca pe un cal». Și sfîntul îi dădu pe loc ascultare".

Din punctul de vedere al imaginației elementelor, meseria de fierar apare ca o *meserie completă.* Ea implică reverii privitoare la metal, la foc, la apă și la aer. Véland fierarul este totodată un mit al focului și al vîntului. El are aripi și făurește aripi. Sufletele cele mai diferite capătă în legendă trăsături particulare. În poemul lui Viellé-Griffin *(Wieland fierarul),* mitul îl inspiră pe poet prin puterea sa aeriană. În iconografia dragonului, întîlnim adeseori forme înaripate.

De altfel, în mod evident, dragonul este un *monstru făurit.* Este o ființă alcătuită din vertebre de fier, din vertebre ascuțite. Iar imaginațiile mărginite, cele din viața modernă, îl văd sub trăsăturile unei făpturi metalice. Alexandre Dumas, relatînd o povestire elvețiană în care un lăcătuș se luptă cu un dragon, scrie: „Cei doi adversari merseră unul împotriva celuilalt... amîndoi acoperiți cu o armură, una din oțel, cealaltă din solzi"[1]. Dar citind *material* pagina lui Dumas, simți bine că cele două armuri sînt dintr-unul și același metal. În *Corabia* de Élémir Bourges, carul lui Hefaistos e tras de un dragon. Animalul fabulos este făcut din pămînt și din foc. El aruncă flăcări pe nări. Este o fierărie în mișcare.

În miturile dogonilor, fierarul este, dimpotrivă, puternic asociat cu principiile apei. Într-adevăr, luînd în stăpînire principiul apei, el va deveni un mare binefăcător al oamenilor. Așa cum ne arată Marcel Griaule[2], fierarul este atunci un erou agricol. El le aduce oamenilor nu numai focul din cer, dar și sămînță pentru ogoare. Ei învață pe oameni arta capcanelor de prins vînatul. Este inteligent și puternic. Izbind cu ciocanul pe nicovală, știe să aducă ploaia (cf. p. 799). Fierarul mitic găsește leacuri în cenușă. Astfel, oricum am aborda problema noastră, ajungem totdeauna la concluzia convergenței valorilor. Cine are o valoare imaginară vede cum vin către ea principiile atotputerniciei. Nici o substanță a atelierului glorificat nu poate

---

[1] Alexandre DUMAS, *Impressions de Voyage. Suisse,* vol. II, p. 90. Sabia făurită de lăcătuș a fost muiată „în izvorul înghețat al rîului Aar și în sîngele unui taur de curînd înjunghiat".

[2] Marcel GRIAULE, *Masques dogons,* 1938, p. 48 și urm.

fi inertă. Iată *cenușa*, despre care nu am spus încă nimic și pe care ar trebui acum să o visăm, dacă nu ne-am teme că abuzăm de răbdarea cititorului.

> Cenușă, o, cuvînt infinit, o, refren etern,

exclama Gustave Kahn în *Povestea aurului și a tăcerii*, p. 205.

Viziuni foarte condensate pot arăta tetravalența materială a reveriilor fierăriei. Bernardin de Saint-Pierre[1] îl laudă pe Vergiliu pentru că a reunit pe nicovala lui Vulcan făuritorul fulgerelor lui Jupiter, cele patru elemente, făcîndu-le „să contrasteze": pămîntul și apa – focul și apa:

> Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae
> Addiderant, rutili tres ignis, et alitis Austri.

„Într-adevăr, adaugă Bernardin de Saint-Pierre, nu există pămînt propriu-zis, dar Vergiliu conferă soliditate apei, ca să-l înlocuiască: *tres imbris torti radios*, cuvînt cu cuvînt: «Trei raze de ploaie răsucită», pentru a spune grindină. Această expresie metaforică este ingenioasă: ea presupune că Ciclopii au răsucit picături de ploaie, făcînd din ele boabe de grindină". Totul devine fier pe nicovală, totul devine tare sub ciocan. E de ajuns să răsucești o apă moale pentru a face din ea o materie ofensivă.

Să iei în posesie lumea prin mijlocirea celor patru elemente ale sale înseamnă să te institui ca demiurg, ca semizeu. În capitolul din *Oamenii mării* intitulat: *Fierăria*, Victor Hugo a arătat măreția acestei dominații coerente a elementelor materiale: „Gilliatt simți o mîndrie de ciclop, stăpîn peste aer, peste apă și peste foc. Stăpîn peste aer: el îi dăruise vîntului un fel de plămîn, crease în granit un aparat respiratoriu, și schimbase suflanta în foale. Stăpîn peste apă: din micuța cascadă făcuse baia de călire. Stăpîn peste foc: din stînca inundată, făcuse să țîșnească flacăra". Această pagină ne va putea părea facilă și artificială. Pentru că nu vom simți, împreună cu scriitorul, forța ciudată a unei imagini care înrădăcinează atelierul în natură, care aduce din nou fierăria în cavernă. Vom regăsi, într-un capitol ulterior, imaginea cavernei unde se muncește, a atelierului subteran. Încă de acum simți cum fierăria așezată în cavernă este o imagine fundamentală a inconștientului muncii.

---

[1] Bernardin de SAINT-PIERRE, *Études de la Nature*, 1790, vol. IV, p. 310.

Dacă, în loc să fim un simplu filosof care caută să se instruiască din cărți, am fi un psihiatru dispunînd de un abundent material psihic, le-am propune bolnavilor noștri ca temă de asociere imaginile marilor meserii umane. Ni se pare că am descoperi astfel nu numai asociații de idei, dar și *asociații de forțe*. Am avea astfel cu ușurință teste de agresivitate, teste de curaj. Am putea măsura și clasifica voințele trezirii, am putea face tabloul dorințelor musculare, al veleităților de a acționa asupra realului. Funcția realului – și deviațiile sale – ar fi mai bine prospectată prin imagini decît prin proiecte enunțate conceptual. Imaginea este mai puțin socială decît conceptul, ea este mai proprie a ne revela ființa solitară, ființa în centrul voinței sale. Spune-mi cum îl imaginezi pe fierar și voi ști cu cîtă hotărîre te așterni pe lucru.

XIII

Vom termina acest lung capitol, în care reveriile cu privire la fierărie sînt atît de multiple, încît sfîrșesc prin a se fărîmița, dezvoltînd cîteva reflecții despre *creația fierarului*. Această creație este foarte diferită de creația prin frămîntarea unui mîl, atît de diferită încît am putea stabili o reacție dialectică între olarul legendar și fierarul legendar. Unul întărește materia moale, celălalt mlădiază materia dură. Firește, cei doi poli ai acestei dialectici nu sînt nici pe departe la fel de explorați. Zeul argilei, cum spune Pierre Guéguen, și-a multiplicat operele. Nu concepem nici o Creație în afara unei paste ce trebuie modelată. Există totuși ființe făurite pe nicovală. Vom aduce două mărturii, una împrumutată mitului, cealaltă literaturii.

Creația fierarului este în centrul celebrei epopei populare finlandeze *Kalevala*. Să facem un scurt rezumat al unei scene centrale, folosind traducerea lui J.-L. Perret.[1] În cîntul XVII (ed. Stock), fierarul legendar intră în ființa metalică a

---

[1] O ediție („Renaissance du Livre") a fost, din nefericire, prescurtată. Cîntul IX nu a fost tradus. El slăvește originea fierului. Nu-i oare simptomatic că s-a socotit că cititorul obișnuit rămîne indiferent la un asemenea cînt? Jean-Louis Perret a dat, de altfel, editurii Stock o excelentă traducere a operei lui Lönnrot.

pămîntului. Vom caracteriza această parte a mitului în cele ce urmează. Pentru moment, nu ne ocupăm decît de descoperirea minei. Ființa pămîntului este un bătrîn cu părul alb:

Un plop îi creștea pe ceafă,
Un arbore pe vîrful bărbiei,
O tufă de răchită în barbă,
Pe frunte o minune de brad,
Un pin sălbatic între dinți.

Eroul își scoate „sabia... din cingătoarea de piele tare", taie „plopul de pe ceafă", doboară „mestecenii de pe tîmple"... „pinii stufoși dintre dinți". Împlîntă atunci țărușul de fier în gura fantomei adormite:

În gingiile cu strîmb surîs,
Între fălcile scîrțîitoare,

și îi strigă ființei pămîntului, provocînd-o la muncă:

De-acuma, sclav al omului,
Să nu mai dormi pe pămînt.

În caverna pîntecelui, eroul își așază fierăria:

Din cămașă își făcu cuptor,
Din mîneci își făcu foale,
Din cojoc un sac cu vînt,
Din nădragi o țeavă
Din ciorapi legături
Genunchiul îi sluji drept nicovală
Cotul i se făcu ciocan.

Trebuie oare să mai subliniem simbioza dintre elementul metalic și cel viu? Un genunchi e tare ca o nicovală, cotul este un ciocan. Citind la modul material textul, simți curînd că armura pe care fierarul și-o făurește ține de trup, că ea este oarecum însuși trupul lui (Cîntul XIX):

Își făcu ciubote de fier
Și jambiere de oțel.
....
Își puse cămașă de fier,
Își încinse cingătoarea de aramă,
Își căută mănuși de piatră,
Își trase pe mîini mănuși de fier.

Pentru a prinde ştiuca fabuloasă, monstru model pentru cămaşa de zale,

Fierarul Ilmarinen,
Marele, veşnicul mînuitor de ciocan,
Îşi făuri repede un vultur de fier,
Un şoim mare cu pene albe;
Îi puse gheare de fier,
Cu vîrfuri de oţel întărit.

Cleştele de fier, gheara de oţel, gheara metalică şi-au menţinut în continuare, aşadar, virtutea genetică pentru a da naştere păsării făurite din metal. Nu va fi greu să interpretăm lupta dintre vultur şi ştiucă drept o luptă specifică muncii fierarului. Vulturul îşi implîntă o gheară în spinarea ştiucii, iar pe cealaltă „într-un munte de oţel, într-o colină de fier".

Lumea întreagă şi fiinţele sale active sînt văzute sub specia metalului. Fiinţa există în deplinătatea forţei sale cînd a fost îmbrăcată metalic, organizată metalic.

Într-un alt cînt din *Kalevala*, fierarul scoate din focul cuptorului o oaie cu blană de aur, de metal şi de argint, un mînz

Cu coamă de aur, cu cap de argint,
Cu patru copite de-aramă.

Apoi o femeie iese din vatră (*loc. cit.*, p. 509):

Îi făcu fetei picioare,
Îi făcu picioare şi braţe;
Dar picioarele nu mergeau,
Braţele nu puteau îmbrăţişa.

Într-un alt cînt (XLIX), fierarul spune:

Ciocănesc o lună de aur,
Un soare iubit din argint,
Ca să le atîrn în cer.
....
Putu să înalţe luna,
Să pună soarele la locul lui,
Luna în vîrful unui brad,
Soarele în vîrful unui pin.

A făurit cerul,
A ciocănit bolta văzduhului.

Poate evoca soarele, pe care l-a scos din piatră şi l-a făurit în fierărie:

> Preafrumosule soare scos din piatră,
> ....
> Trezeşte-te totdeauna dimineaţa.
> Dă-ne tuturor sănătate,
> Mînă vînatul în preajma noastră,
> Prada la îndemîna noastră,
> Fă să ne fie norocoasă undiţa!
> Urmează-ţi drumul cu sănătate,
> Urmează-ţi calea ferit de boală.

Un mare visător regăseşte, departe de orice influenţă a miturilor, principiile genezei metalice. William Blake renunţă la imaginile plastice ale argilei. El creează ca un gravor, pe materia dură. Vom întîlni un admirabil poem al acestui metalism lucrat în cîntul III din cartea întîi a creaţiei sale *Urizen.* William Blake ne dă aici o adevărată creaţie a mîniei. Fiinţa umană este – spre a spune astfel – făurită „pe stînca eternităţii", cu un fel de furie puternic ritmată, expulzînd prin ciocan „cataracte de foc de sînge şi de fiere", aruncînd în afara fiinţei orice materie moale şi excremenţială.

Totul este sfărîmat, ros, spart[1], cînd zeul fierar îl modelează pe omul de fier, el sfărîmă totul încă de pe acum, sfărîmă timpul în oribile cioburi:

> Veşnicul Profet umfla foalele negre,
> Neodihnit mînuindu-şi cleştele; iar ciocanul
> Întruna lovea, făurea lanţ peste lanţ,
> Numărînd în verigi ore, zile şi ani.

Acest timp al verigilor este însuşi timpul voinţei. Atunci s-ar părea că omul se naşte pe o nicovală, ca un lanţ, făcut vertebră

---

[1] Într-un mit dogon, articulaţiile gambelor şi ale braţelor sînt făcute ulterior, pe membrele întregi. Nicovala purtată de fierarul prometean îi zdrobeşte gambele în dreptul genunchilor, ca îi cade pe braţe şi i le sfărîmă în dreptul cotului (comunicat de Marcel Griaule). La un mod pur imaginar, Hermann de Keyserling (*Méditations Sud-Américaines*, trad. fr., p. 15) înţelege „pentru prima oară sensul acestor mituri din Peru, conform cărora gnomul, acest miner şi fierar subteran, este, în raport cu omul, creatura cea mai veche". De Keyserling, în paginile care urmează, face un comentariu, e drept cam rapid, arătînd cum spiritul metalului, virtutea mineralului cooperează la formarea unui popor teluric.

cu vertebră, sudat bucată cu bucată. El este apoi legat prin „sudura de fier“ și „sudura de aramă“:

Iron sodor et sodor of brass.

Acest prim lanț, această ființă metalică fundamentală este însuși șarpele din care va trebui să crească omul.

Cînd șarpele crește, el o face tot printr-o zvîcnire lăuntrică, respingînd în afară metalul solzilor.

The serpent grew, casting its scales.
(Cap. VI)

Fiecare sens este o verigă de blestem, un mod de a înlănțui spiritul de primele vertebre. Uitați-vă cum se făurește scoica dură a urechilor:

Două Urechi cu multe volute
Dedesubtul orbitelor vederii
Țîșniră ascuțite și se pietrificară
Crescînd; și o a patra Vîrstă se săvîrși,
Nefastă, nefericită eră.

Limba este o flacără roșie, gata să lucreze fierul. Ea se prezintă, deci, ca inversiunea fierbinte a metaforei, care vrea totdeauna să vadă limbi în flăcările din vatră. Toate organele omului sînt forțe proiectate.

Astfel este omul făurit de Blake, atît de diferit de omul frămîntat din pămînt, de ființa încredințată apelor originare.

Versurile lui William Blake zăngănesc precum metalul. Sonoritățile lor amintesc de aramă și de fier chiar și cînd acestea nu sînt evocate:

Shudd'ring, the Eternel Prophet smote
With a stroke from his north to south region.

Se pare că suferința înscrisă în poeme este cu adevărat o revoltă a membrelor sudate, a simțurilor înlănțuite. Această suferință nu are, așa cum ar spune unele suflete, intimitatea unei paste blestemate. Ea este cu adevărat durerea unei energii. Este cea mai ambivalentă dintre dureri, cea pe care o simți și pe care ți-o potolești *revoltîndu-te.*

PARTEA A DOUA

CAPITOLUL VII

Stînca

„Vorbește pietrei în limba ei – și muntele la vorbele tale – va coborî în vale."

(MISTRAL, *Mireille*, VI)

I

Pentru a regăsi în lumea de senzații și de semne în care trăim și gîndim imaginile primare, imaginile *princeps*, cele care explică atît universul, cît și omul, trebuie ca asupra fiecărui obiect să reînsuflețim ambivalențe primitive, să îngroșăm și mai mult monstruozitatea surprizelor, să apropiem, pînă cînd le vom face să se atingă, minciuna și adevărul. A-l vedea cu ochi noi ar însemna de asemenea să accepți să fii sclavul unui spectacol. Există o voință mai înaltă: aceea de a vedea înainte de a vedea cu ochii, aceea de a-ți anima întregul suflet printr-o *voință de a vedea*. Crevel a trăit atît de des această primitivitate! Pentru el, „a fi spontan" este un sfat inert, un sfat verbal. Totul reîncepe, totul începe numai pentru cel care știe să fie „spontan în chip spontan".

Ambivalența imaginilor nu e satisfăcută de un simplu paradox, așa cum nici frumusețea nu este sinonimă cu pitorescul. Cum să ajungi la intimitatea contrastului? Imaginea literară a *stîncii* ne va da, într-o formă oarecum prea simplă, dar foarte netă, un exemplu cu privire la aceste contradicții imaginare primitive.

Stîncile sînt, pentru Novalis, imagini fundamentale. „Cei mai vîrstnici copii ai naturii: rocile primordiale", spune el în *Henri de Ofterdingen.* Aceste ființe ale universului, care sînt și ființe ale preistoriei imaginației noastre, vor fi trăite „în clipa poetică" de Victor Hugo, mare poet al stîncii, care pune oarecum în operă *spontaneitatea spontană,* ducînd contrastul pînă în miezul materiei, dînd viață vaporoasă fosilei compacte. „Nimic nu schimbă mai mult forma decît stîncile, ce seamănă întru aceasta cu norii" (*Arhipelagul Mînecii,* p. 21).

Adeseori, visătorul de nori vede în cerul înnorat o îngrămădire de stînci. Dar iată și situația opusă. Iată și un schimb ce survine în viața imaginară. Un mare visător vede cerul pe

pămînt, un cer livid, un cer năruit. În lumea cea mai stabilă, visătorul se întreabă atunci: ce se va întîmpla?

„Nu există un caleidoscop mai pe cale de a se nărui; aspectele se dezagregă pentru a se recompune: perspectiva își face de cap." Astfel, pe o temă prea facilă, surprindem aici o bruscă schimbare a valorilor solidității și ale deformării. Imaginația materială va trebui, firește, să propună imagini mai angajate în materie, dar filosoful trebuie să se instruiască pe cazuri elementare. Iată-ne în centrul unde între nori și stînci se schimbă valorile imaginare. Vom face, după voie, din real un imaginar sau din imaginar un real. Cînd metaforele sînt reversibile, ești foarte sigur că trăiești într-o stare de grație a imaginației. Viața este ușoară precum un fulg. Cele mai îngrozitoare coșmaruri ne dăruiesc bucurii ațîțătoare, mari bucurii pline de cruzime, bucurii ambivalente...

De ce și-ar menține stînca mai bine forma-i umană, forma-i animală decît norul care trece pe cer? Nu-i oare o formă *subiectiv* primordială, alcătuită tocmai din *voința de a vedea,* din *voința de a vedea ceva,* mai mult chiar, din *voința de a vedea pe cineva.* Realitatea este făcută pentru a ne „fixa" visele.

Dar acesta este un bun prilej de a arăta că *imaginea literară* în general nu e o formă sărăcită a imaginației. Dimpotrivă, *imaginea literară* este imaginația cu toată seva ei, imaginația ajunsă la maximum de libertate. Numai imaginația literară a stîncii îngăduie jocul acestor asemănări. Ne-am mira dacă un pictor ar da unei stînci o formă omenească. Numai scriitorul poate să sugereze, creionînd-o ușor, o asemănare. În legătură cu stînca, să ascultăm atunci discuția dintre imaginație și percepția rațională. Rațiunea repetă: „Este o stîncă", dar imaginația sugerează întruna nenumărate alte nume: ea *vorbește* peisajul, comandă la nesfîrșit schimbări de decor. Verbul este în mod atît de evident forța creatoare! Dar atunci nu există halucinație fără delir, nu există imagine puternică fără un comentariu prodigios.

Pare astfel că, într-un fel de dialog dintre stînci și nori, cerul se apucă să imite pămîntul. Stînca și norul se desăvîrșesc unul prin celălalt. Abisul stîncos este o avalanșă imobilă. Norul amenințător este o mișcare dezordonată.

Să recitim în poemul lui André Frénaud această magnifică *imagine completă,* această *imagine a cerului și a pămîntului:*

Inexorabil perete, stîncile negre,
Norii au cotropit toți sînii Nopții.
Vîntul liniștit în avalanșele de piatră.
Este acolo.

(*Tînăra poezie,* II)

Asistăm, spune un visător, la o naştere stîncoasă în cer. „În Alpi mă emoţionează cel mai mult comunicarea dintre stînci şi nori. Nu pot niciodată să nu văd, fără o teamă plină de respect, cum se iveşte alba trenă a unui nor, ieşind din trupul muntelui: nu înseamnă oare că asişti de fiecare dată la naşterea unei fiinţe?" (E. W. Eschmann, *Convorbiri într-o grădină*, trad. fr., p. 25).

Am găsi multe alte imagini ale acestei maieutici stîncoase, dacă am urmări, în toate energiile ei diferenţiate, poezia abisurilor. Am vedea cum stîncile îngrămădite produc o mare de lavă în cer. Am vedea – adevărată întoarcere în pîntecele mamei – cum norii cerului se întorc în hăul căscat. „Nori înfometaţi şovăiesc deasupra abisului", spune unul dintre cei mai mari visători *tereştri* (W. Blake, *Nunta Cerului cu Infernul*, trad. fr. Gide, ed. José Corti, p. 11). Dar nu am mai termina niciodată dacă am vrea să urmărim toate dialecticile stîncii şi ale norului, dacă am vrea să trăim intumescenţa muntelui. În părţile sale umflate şi în vîrfurile sale, în pămîntul său rotunjit şi în stîncile sale, muntele este pîntece şi dinţi, el devoră cerul înnorat, el înghite oasele furtunii şi pînă şi bronzul tunetelor.

II

Un visător de stînci nu se mulţumeşte, bineînţeles, cu un joc din profil, cu un nume care glumeşte în treacăt cu privire la o formă trecătoare. Chiar cînd imaginaţia mai are încă un rol, el are nevoie de „legături" materiale. Deşi Victor Hugo are simţul granitului, cînd trebuie să susţină viziuni deformate, el îi preferă gresia (*Alpi şi Pirinei*, p. 222). „Gresia este piatra cea mai amuzantă şi mai ciudat modelată din cîte există. Este, printre roci, ceea ce e ulmul printre copaci. Ia orice înfăţişare, e în stare de orice capriciu, nu-i vis pe care să nu-l realizeze; are toate chipurile, face toate grimasele. Pare că în ea sălăşluieşte un suflet multiplu. Iartă-mi acest cuvînt pe care-l folosesc în legătură cu acest lucru.

În marea dramă a peisajului, gresia joacă un rol plin de fantezie; uneori nobil şi sever, alteori bufon; se apleacă precum un luptător, îşi schimonoseşte trupul precum un clovn; este burete, budincă, cort, cabană, rădăcină de copac; apare într-o cîmpie printre firele de iarbă, ca tot atîtea mici cocoaşe roşcate

și lînoase și imită o turmă de oi adormite; are chipuri care rîd, ochi care privesc, fălci care par că mușcă și pasc ferigi; apucă buruienile cu o mînă de uriaș care iese dintr-o dată din pămînt. Antichitatea, căreia îi plăceau alegoriile complete, ar fi trebuit să facă statuia lui Proteu din gresie."[1]

Poetul dă incidental exemplul unei *alegorii complete*, al unei alegorii realizate de piatră pe pajiște, pe cîmpie. Aici se condensează dialogul dintre imagine și materie, aici se *naturalizează* cele mai vechi tradiții. Un fel de *mitologie imediată* este atunci în acțiune în contemplările poetului, ale visătorului care își va vorbi viziunile. Să facem o schiță rapidă a acestei mitologii în stare născîndă, a acestei alegorii naturale.

Anumiți poeți știu uneori, prin cîteva imagini, să ne înspăimînte. S-ar părea că prin cîteva cuvinte ei pot să adune un amurg în jurul unei *stînci literare*, că pot, prin cîteva versuri, să împietrească aerul nopții și să pună în mișcare pietrele încremenite. Astfel, ieșind din ce văgăună a visului a întîlnit Guillevic acești „monștri": „Există monștri plini de bunătate" care ne înfricoșează?

Într-o seară –
Cînd totul fi-va purpuriu în univers,
Cînd stîncile vor apuca din nou ca nebunele pe drumuri,
Ei se vor trezi.

(*Terraqué*, p. 27)

Și apoi în noaptea din Carnac:

Menhirii noaptea vin și se duc
Și se macină.
....
Corăbiile reci îl împing pe om pe stînci
Și strîng din răsputeri.

(*Terraqué*, p. 50)

---

[1] Dacă vom colecționa cu puțină răbdare imaginile, ne vom da destul de repede seama că ele nu sînt ocazionale. *Imaginea din gresie* comportă o foarte mare regularitate. În *L'Annonce faite à Marie*, CLAUDEL scrie: „Pietre monstruoase, stînci din gresie cu forme fantastice... seamănă cu animalele din vîrstele preistorice... cu idoli cu capete și membre diforme". Cf. Eugène SUE, *Lautréamont*, p. 72.

Un poet care-și meditează inspirația, cum este Guillevic, descoperă astfel – fără îndoială, în afara oricăror reminiscențe – mitologia defileurilor stîncoase. Trebuie să mai amintim cum au înșelat Argonauții stîncile monstruoase care, apropiindu-se una de alta, îi zdrobeau pe călătorii îndrăzneți ce voiau să străbată defileul. Argonauții au dat drumul unei porumbițe care, protejată de Minerva, n-a lăsat decît cîteva pene din coadă trecînd printre stîncile care se izbeau între ele. Și în timp ce stîncile se îndepărtau spre a-și lua un nou avînt, corabia lui Iason s-a grăbit să treacă printre ele. Iar stîncile nu i-au stricat decît prova.

Corăbiile reci, stîncile acestea care plutesc pe mare, mai lent, mai crud, se strîng laolaltă. În cele din urmă sînt forțe ale unei mitologii mai adevărate, ale unui onirism mai profund decît visele prea explicate, prea rațional explicate, prea figurativ explicate ale mitologiei tradiționale. Un defileu, în virtutea simplei legi a onirismului, „se strînge", nu în stilul liniștit descriptiv al geografului, ci cu totalul realism psihologic al imaginației și cu încetineala forțelor invincibile.

Se pare că piatra colosală, prin chiar nemișcarea ei, dă o impresie mereu activă de țîșnire. D. H. Lawrence (*Cangur*, trad. fr., p. 305) plimbîndu-se în Cornouailles traduce astfel „aspectul primitiv al landei și al uriașelor blocuri de granit care ies din pămînt": „Înțelegem ușor de ce oamenii adoră pietrele. Ei nu adoră piatra, ci misterul pămîntului, puternic și preuman, care-și arată forța." Un poet ca Gabriel Audisio retrăiește și el un poem al forței inspirată de piatră: mînuind, într-un coșmar, măciuci pe care visul său le cioplise din piatră, ele regăsește toate înfruntările Vîrstei de piatră.

Îți mulțumesc că mă înveți ura și răzbunarea.
Voi deveni mai tare decît pumnii tăi noduroși.

Gabriel Audisio, *Poeme ale negrului lustru (Vîrsta de piatră)*

De asemenea, cu simțul său direct al imaginației ofensive, Henri Michaux ne spune repede: „Un om fu lovit de o stîncă pe care prea mult o privise. Dar stînca nu se mișcase!" Degeaba ne spune rațiunea că stînca este imobilă. Degeaba ne confirmă percepția noastră că piatra este tot în același loc. Degeaba ne învață experiența că piatra monstruoasă este o formă placidă. Imaginația provocatoare a intrat în luptă, Visătorul, cu trupul încordat, vrea să răstoarne piatra ostilă. Trăiți lupta încăpățînată

a unui personaj al lui Knut Hamsun (*Trezirea gliei*, trad. fr., p. 365) împotriva pietrei înrădăcinate în pămînt. „Tropăie, puternic și amenințător, în jurul pietrei; o va sparge în bucăți. De ce? Cînd simți față de o piatră o ură teribilă, e atît de ușor să o fărîmi. Și dacă piatra rezistă, dacă refuză să se lase învinsă? Atunci se va vedea cine va supraviețui acestei lupte neînduplecate."

Dar atunci de ce nu ne-ar fi și lumea pietrei ostilă, de o ostilitate înăbușită ce se opune fricii noastre bine stăpînite? Cît de bine simți, citindu-l pe Michaux, că poți fi ucis de o imagine! Atîtea forțe se însuflețesc în ambivalența vicleană, totul este forță care se arată și forță care se ascunde, totul este atac și totul este fugă. A iubi și a urî alcătuiesc o ambivalență sentimentală. A provoca și a se teme formează o ambivalență mai profundă, mai strînsă, de vreme ce ea este nodul însuși, nu al sentimentului, ci al voinței.

Contemplarea activistă a stîncilor ține din acea clipă de ordinea sfidării. Este o participare la forțe monstruoase și o dominare asupra unor imagini care te zdrobesc. Simți că literatura este cel mai bine situată, în raport cu orice altă artă, să arunce această sfidare, să o repete, să o multiplice – uneori și să o insinueze.

Trăind cît de cît în stînci, vom uita marea slăbiciune. Baudelaire a scris undeva: „Peisagiștii noștri sînt animale prea ierbivore". Un vis al solidității și al rezistenței trebuie, așadar, să fie situat în rîndul principiilor imaginației materiale. Stînca este astfel o imagine primordială, o ființă a literaturii active, a literaturii activiste care ne învață să trăim realul în toate profunzimile și prolixitățile sale.

III

Dar literatura sfidării trebuie, firește, asociată cu literatura fricii. E de ajuns o imagine și un întreg univers tremură. Ce deschidere de dramă cosmică într-un singur rînd al lui Nietzsche! „Inima bătrînului demon al stîncilor începe să tremure" (*Știința veselă*, trad. fr. Albert, p. 105). Funcția stîncii este de a conferi o dimensiune înspăimîntătoare peisajului. Așa gîndește Ruskin (*Amintiri din tinerețe*, trad. fr., p. 363): „Un englez nu cere de la o stîncă decît să fie destul de mare ca să-i

stîrnească sentimentul primejdiei: trebuie să-și poată spune: dacă s-ar desprinde, m-ar zdrobi pe loc". În aceste condiții, contemplarea este un curaj și lumea contemporană este decorul unei vieți de erou. Lumea este o legendă. Chiar și un personaj atît de sentențios cum este Valvèdre, din romanul lui George Sand, lasă să se întrevadă, sub filosofia-i ușuratică, o tulburare profundă în fața ființei stîncii (George Sand, *Valvèdre*, p. 29): „Nu urăsc stînca, ea își are rațiunea de a fi, face parte din structura terestră. Îi respect originea, și chiar o studiez cu o anume tulburare religioasă; dar văd legea care o stăpînește și care, dezagregînd-o, reunește într-o fatalitate comună atît distrugerea ei, cît și pe cea a ființelor aparținînd unei creații mai moderne care au crescut pe pereții ei". Astfel, un destin al strivirii se citește în contemplarea stîncii. Se pare că ființa curajoasă poate întîrzia năruirea, dar că va veni și ziua fatală cînd va fi zdrobită sub granitul prăbușit. Cîte morminte ilustrează această imagine!

Pentru mulți visători, greaua stîncă este *piatra de mormînt naturală*. Eroul lui Melville, Pierre, meditînd lîngă o piatră *înspăimîntătoare*, lîngă o piatră *strivitoare*, abis al greutății, „Stînca pămîntului", scrie (*Pierre*, trad. fr., p. 156): „Se gîndise adesecori că nu exista nici o altă piatră de mormînt pe care să o prefere pentru sine acestui impunător monument funerar din care părea că iese, atunci cînd frunzele se legănau încetișor în jur, geamătul plîngător și îndoliat al vreunui blînd adolescent din timpuri antediluviene". Un întreg Egipt imaginar este asociat de Melville acestei stînci izolate, pierdută în cîmpia occidentală. Enormul mormînt imaginar îi sugerează un „hamletism al lumii antice". Într-o lume de stînci care nu au istorie, el revede astfel un *Egipt natural*, o Piramidă în care vrea să regăsească un labirint și un cavou. Urmează pagini în care proba de curaj este tocmai o sfidare aruncată Puterii de zdrobire a stîncii monstruoase, o sfidare aruncată unei imagini a morții. Eroul s-a strecurat într-un spațiu strîmt, între pămînt și stînca ce-l domină: „...Dacă atunci cînd mă sacrific în numele Datoriei, propria-mi mamă mă sacrifică din nou, dacă Datoria însăși nu-i decît o sperietoare, dacă totul îi este îngăduit omului și rămîne nepedepsit, atunci, Masivitate mută, cazi peste mine! Ai așteptat veșnicii de-a rîndul: dacă așa este, nu mai aștepta; pe cine altul ai vrea să-l strivești, dacă nu pe cel care este culcat aici și care te invocă?"

IV

De altfel, simbolismul uman al anumitor legende este uneori atît de limpede, încît ne dezinteresăm prea ușor de materialul de imagini folosit de aceste legende. Literatura *gîndită* dăunează literaturii în *imagini*. Ea interpretează caracterul uman, încetînd să participe activ la viața imaginilor. Astfel, *stînca* lui Sisif devine un simplu cuvînt care *desemnează* o fatalitate oarbă, fatalitatea unui om care nu-și mai *vede* dușmanul, o fatalitate *delegată* instrumentului de pedepsire prin omul care pedepsește.

O nuanță cu adevărat reală este ștearsă prin acest nominalism, prin această interpretare devenită prea repede *raționalistă*. Totuși, Sisif, cu întregul său trup arcuit împotriva stîncii, este imaginea unei lupte reale împotriva unui obiect real! De ce să nu luăm decît *forma* simbolismului și să nu încercăm să-i trăim dinamismul? Asta se întîmplă pentru că *interesul* nostru este foarte precar sub acest raport. Noi nu trăim, noi nu mai trăim *piatra*. Cît de numeroși sînt cei care trec, plimbîndu-se, prin fața vreunei cariere, fără să intre în ea! Cum să înțeleagă ei atunci *amenințarea pietrei* și *curajul*. Totul se va însufleți, dimpotrivă, dacă evocăm onirismul muncii. Atunci mitul lui Sisif apare ca un coșmar al tăietorului de piatră.

Mitologia clasică, încărcată de evhemerism, povestește toate intrigile omenești care au dus la condamnarea lui Sisif. Dar, așa cum spune Albert Camus în frumoasa sa carte *Mitul lui Sisif* (p. 164): „Nu ni se spune nimic despre Sisif în infern". Camus lasă deoparte munca infernală pe care o descrie foarte bine într-o jumătate de pagină, pentru a judeca de pe pozițiile intelectualului inutilitatea acelei munci, pentru a se *convinge* de absurditatea ei. Și totuși, cum ar spune un bergsonian, munca aceasta *va fi fost absurdă*, dar, în actul ei, unde se găsește semnul acestei absurdități? În momentul efortului, Camus spune în mod enigmatic: „Un chip care trudește atît de aproape de pietre a devenit piatră el însuși". Aș spune, dimpotrivă, că o stîncă încărcată cu un efort atît de prodigios al omului a devenit ea însăși om. Și îi văd cum se înfruntă. Stînca explicitează efortul uman, este frumosul complement de obiect al unui biceps conștient de puterea lui, și, în vîrful colinei, cînd un accident face să se rostogolească piatra infernală, prin ce supremă îndemînare, aruncîndu-se într-o parte, evită Sisif să fie strivit? De fapt, chinul lui Sisif este o partidă de fotbal ceva mai lungă, și orice sport, văzut de

un pesimist, ar putea fi desemnat ca figură a absurdului. „Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit", spune Camus, încheindu-și cartea. Pentru a ajunge aici e de ajuns să nu dăm prea multă importanță accidentului produs seara, cînd nenorocul și oboseala vor face să se rostogolească în abis stînca urcată cu trudă pe vîrful colinei. A doua zi soarele răsare pentru toată lumea, cu toții reîncepem să trăim și să muncim. În ordinea imaginației dinamice, este bine orice începe bine.

V

Mai mult, *impasibilitatea* stîncii este ea însăși o amenințare. Fiindcă unul dintre scopurile noastre, în cărțile noastre despre imaginație, este de a pune în evidență cîteva teme ale unei *mitologii nemijlocite* – mitologie, fără îndoială, foarte slabă în fața mitologiei lucrate de tradiții, multiplicată în visurile unui întreg popor –, nu vom ezita să desemnăm reveriile cele mai intime, cele mai personale, prin legende. În această viziune, ni se pare că adevărata materie a *sfinxului* este stînca.

Nu avem pretenția firește, să aducem pe o cale atît de ocolită, nici cea mai mică contribuție la mitologia savantă. Dar, la însuși nivelul imaginației literare, sîntem frapați de o frecventă apropiere între imaginea stîncii și imaginea sfinxului. Nu avem oare aici dovada că există o anumită reciprocitate între imaginile culturii antice și imaginile contemplației leneșe? Reveria noastră de-a lungul drumeagului desfundat, ce străbate cîmpia misterioasă, regăsește în chip firesc toate enigmele omenești.

Astfel, în *Biblia umanității* (p. 162), Michelet scrie, ca și cum lucrul s-ar înțelege de la sine: „Și piatra însăși, înălțată în drum, vă propune enigma sfinxului".

Pierre Loti, în *Arabia pietroasă,* a întîlnit acești sfincși naturali (*Deșertul,* IX): „La răspîntiile lugubre ale acestor defileuri, vagi capete de elefanți sau de sfincși, așezate parcă la vedere pe acele îngrămădiri de forme, par să contemple și să *mențină* nesfîrșita tristețe din jur". Loti subliniază el însuși această dezolare menținută, această tristețe enigmatică a peisajului păzit de monștrii de piatră.

La rîndu-i, Victor Hugo se gîndește fără îndoială tot la sfinx cînd spune, în *Satirul* (ed. Berret, *Legenda secolelor,* vol. II, p. 597):

...stîncile, aceste chipuri
....
Pîndesc marea taină, mute, cu gîtul întins.

Oare nu evocă el, în următorul vers, fruntea sfinxului?

Încruntarea gînditoare a sprîncenei stîncilor.
(*Satirul*)

Această imagine a *frunții stîncii* – imagine de neînțeles, dacă în memorie nu lucrează gîndirea cu privire la sfinx – este adeseori reluată în opera lui Victor Hugo. Repertoriul lui Edmond Huguet, care nu-i nici pe departe complet, citează vreo zece asemenea exemple[1]. Această imagine este o aplicare obiectivă a adevăratului *complex al frunții gînditoare*, pe care Charles Baudouin l-a pus în evidență în a sa *Psihanaliză a Maestrului*.

O stranie inversiune a imaginii care leagă fruntea gînditoare și stînca este sensibilă într-o meditație a lui Thoreau (*Walden*, trad. fr., p. 238). Ea e adusă de foarte de departe. Thoreau caută semnificația adeseori legendară a „adîncimii" eleșteelor. Nu-i totdeauna necesar ca apa să fie adîncă. Dacă malul este muntos, cu vîrfuri stîncoase care se oglindesc în apă, putem visa o adîncime. Visătorul nu poate visa în fața unei oglinzi care nu ar fi „adîncă". Și Thoreau adaugă: „În trupurile noastre, o sprînceană ce iese îndrăzneț în relief se ridică peste o adîncime corespunzătoare de gîndire, arătîndu-ne-o". În cartea noastră *Pămîntul și reveriile odihnei* vom avea și alte prilejuri să arătăm izomorfismul imaginilor adîncimii. Între stînca înălțată peste ape și sprînceana înălțată peste ochi funcționează acest izomorfism. Înălțîndu-se deasupra eleșteului, stînca sapă un abis sub ape. Geografii vor explica altminteri lucrurile. Dar ei îl vor ierta pe un filosof visător care caută în lume toate imaginile „adîncii de cugetare".

Uneori imaginea este mai ascunsă, și atunci ne face să visăm și mai mult. Se pare atunci că problema sfinxului este mai puțin inumană și că, asemenea unui examinator indulgent, el ne suflă oarecum cuvintele enigmei, mărturisindu-se pe jumătate:

Dacă într-o bună zi vezi
Că o piatră îți surîde,

[1] HUGUET, *Le Sens et la Forme dans les Métaphores de Victor Hugo*, pp. 150-151.

Te vei duce să spui?
(Guillevic, *Terraqué*, p. 19)

Astfel, toate fineţurile psihologice se exprimă în cele din urmă prin insensibilele stînci. Legenda omenească își găsește ilustrarea în natura neînsuflețită, ca și cum piatra ar putea primi *inscripții naturale*. Poetul ar fi atunci paleograful primordial. Materia este astfel profund legendară.

VI

Vom înțelege poate mai bine funcțiile ostile ale *stîncii literare*, dacă vom reciti capitolul consacrat de Ruskin *peisajului medieval*, în cartea sa *Pictorii moderni* (trad. fr., Kammaerts, p. 95 și urm.). Ne-am putea aștepta să găsim în acest capitol unele vederi asupra alegerii peisajelor. Dar în cele din urmă referințele la pictură par mai puțin numeroase decît referințele la literatură. În joc este lumea lui Dante, muntele dantesc, stînca dantescă. Realismul prescurtat al lui Ruskin se convinge repede: Infernul este un loc de o mare tristețe din Apenini (p. 98). „Dante își închipuie că stîncile sînt de un cenușiu tern, pătat ici-colo cu un brun al ocrului de fier. Este tocmai culoarea calcarului din Apenini; tenta lor gri este cu deosebire rece și neplăcută." După Ruskin, aceasta este de ajuns pentru a alcătui un Infern.

Ruskin caracterizează în mod rapid substanța stîncii dantești: ea se sfărîmă sub ciocan, și de aceea al șaptelea cerc, „rezervat celor violenți" este „un cerc de pietre sfărîmate" (Cîntul XI, 2), și Ruskin, spunînd nefericirea acestor prăpăstii năruite, trage concluzia că Dante „ni se arată a fi un foarte slab alpinist". „În toate aceste pasaje, atenția lui Dante este pe de-a-ntregul concentrată asupra caracterului accesibil sau inaccesibil al locurilor... El nu folosește decît epitete ca povîrnit, monstruos, abrupt, răufăcător, dur." Fără îndoială, asemenea reci raționalizări nu sînt capabile să ne facă să înțelegem profunzimile misticii lui Dante, dar ele ne arată, prin rapiditatea trăsăturilor, o caracteristică literară a epitetului *dantesc*. În cele mai multe cazuri, cînd epitetul dantesc se ivește sub condeiul unui scriitor,

acesta zugrăveşte o lume de stînci, o lume de piatră. *Stînca dantescă* este o imagine primordială.

Glumim pe seama stîncii uriaşe, aşa cum glumim pe seama tuturor figurilor fricii. Frica este, între generaţii, de la tată la copil, prilejul unei afectivităţi dialectice. În loc de Dante, îl putem evoca pe Rabelais, şi putem rîde de stîncile nenumărate care poartă semnul lui Gargantua. E de ajuns să parcurgem cartea lui Paul Sébillot, *Gargantua în tradiţiile populare,* pentru a vedea în acţiune această obiectivitate a enormului. Această proiecţie de obiecte monstruoase simple. Vom vedea aici ustensilele şi mobilele, hainele şi încălţămintea uriaşului. Trebuie oare să mai amintim că Gargantua este mult mai vechi decît Rabelais, că el este oarecum *uriaşul natural,* cel pe care îl alcătuieşte în chip firesc, la cel mai mic pretext, imaginaţia populară? Stînca este astfel în mod firesc o temă a proporţiilor sporite.

VII

Stînca este şi un foarte mare moralist.

De exemplu, stînca este unul din maeştrii curajului. S-a repetat adeseori că dinamismul cosmic al poeziei lui Victor Hugo şi-a găsit impulsul în contemplarea Oceanului. Or, imaginea dinamică cea mai puternică este aici lupta dintre mare şi stîncă. Din locul numit Marine-Terrace, spune Berret *(Legenda secolelor,* vol. I, introd., p. XV), Victor Hugo „poate vedea toate bătăliile pe care le dau valurile împotriva stîncilor monstruoase. În acea perioadă, după cum scrie Michelet, Victor Hugo are „o forţă *biciuită,* forţa unui om care merge ore în şir în bătaia vîntului şi se scaldă de două ori pe zi în mare". Dar această viaţă dinamică reală, care se dinamizează într-un complex pe care l-am numit complexul lui Swinburne (cf. *Apa şi visele,* cap. VIII), este accentuată de toate puterile de a imagina ale vizionarului. Pentru Hugo, a vedea înseamnă a acţiona. El îşi vede bătălia începînd acolo, cu stîncile. Dar cine o provoacă? Raţiunea răspunde: Oceanul, fireşte. Dar fiinţa care imaginează simte, dimpotrivă, că provocarea vine dinspre stînca monstruoasă, căci fiinţa care imaginează se identifică cu stînca invincibilă. Stînca este, aşadar, curajoasă. Ea este adevăratul luptător. „Cele două stînci, şiroind încă după furtuna din ajun, semănau cu nişte

luptători plini de sudoare..." (Victor Hugo, *Oamenii mării*, ed. Nelson, vol. II, p. 7).

Un vers de André Spire urmează aceeași dinamică:

> Stîncile, rîzînd, te scuipă cu spumă.
>
> (A. Spire, *Furtună. Spre drumurile absurde*)

Cum ar putea fi mai bine realizată esențiala transmutare a forțelor care este legea fundamentală a imaginației dinamice, a imaginației dinamizante? În fața mării imense, stînca este ființa virilă.

Cum ar putea vîntul ce bate în stîncile înspăimîntătoare să nu aibă o voce care ne sfîșie? Defileul stîncos nu e numai o cărare gîtuită, el tresaltă de acel suspin al pămîntului pe care scriitorul rus Belîi îl auzea în pădurile și munții copilăriei sale (*Antologia scriitorilor sovietici*, p. 49): „Vînturile repezi devin un șuierat în ramuri, sub vuietul negru al stîncii; atenție la vocea guturală de bas... Printre stînci... care forează un defileu sub fațetele netede și pure ale uriașilor cenușii". În peisajul dinamizat de piatra dură, de roca de bazalt sau de granit, un vuiet negru sapă abisul. Stînca strigă.

Ființe mai puțin viguroase, scriitori mai filosofi vor găsi imagini mai liniștite. În al său *Eseu despre natură* (trad. fr. Xavier Eyme, 1865, p. 69), Emerson spune întîmplător, ca și cum ar fi vorba de o imagine cu totul firească: „Cine poate ști cîtă tărie l-a învățat pe pescar stînca izbită de valurile mării?" Nu avem oare aici o dovadă că omul are nevoie de o adevărată *morală cosmică*, de morala care se exprimă în marile spectacole ale naturii, pentru a ne duce cu curaj viața de muncă zilnică? Orice luptă are nevoie de un obiect și totodată de un decor.

O imagine a sfîntului Francisc de Sales ne va oferi un nou document care va fi o dovadă a acestei *morale figurate* și în același timp un exemplu de imaginație dinamică (*Introducere la viața devotă*, ed. Garnier, p. 218): „Cît despre sfînta Elisabeta de Ungaria, ea se juca și se afla în tot felul de petreceri, fără să se preocupe de credința-i, care îi era atît de bine înrădăcinată în suflet încît, așa cum stîncile din jurul lacului Riette cresc, deși sînt izbite de valuri, credința ei creștea în ciuda strălucirii și zădărniciei la care o expunea condiția ei". Astfel, așa cum un suflet se întărește împotriva pasiunilor, așa cum un om se înalță spiritual dominîndu-și soarta potrivnică, tot astfel stînca lovită de valuri se înrădăcinează și mai adînc în pămînt și se înalță și mai

mult spre ceruri. Surprindem o nouă răsturnare a imaginilor. De data aceasta morala este cea care simte şi imaginează, morala este cea care *proiectează* imaginile. Şi modelele sînt atît de intim armonizate în convingerile visătorului, încît se pare că o dată cu fiecare rafală, stîncile izbite de valuri încep să se înalţe. Bineînţeles, un cititor modern acordă puţină importanţă unor astfel de imagini. Dar, printr-un asemenea dispreţ, el tinde să facă o critică literară infidelă, o critică incapabilă să regăsească imaginaţia unei epoci. El îşi pierde astfel multe bucurii literare. Nu trebuie să ne mirăm că o lectură raţionalizantă, că o lectură care nu simte imaginile ne va face să subestimăm imaginaţia literară.

VIII

Ar trebui să scriem multe pagini pentru a arăta toate lecţiile de stabilitate pe care Goethe le-a descoperit contemplînd stîncile. Independent de conflictul dintre neptunismul său şi vulcanismul unora dintre contemporanii săi, simţi în acţiune în viziunile sale cosmice simţul stîncilor primordiale. Vom vedea un bun rezumat în cartea lui Josef Dürler: *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik.*

Pentru granit, pentru roca primitivă, Goethe simte o înclinare pătimaşă, *„eine leidenschaftliche Neigung"*. Granitul înseamnă pentru el „adîncimea şi înălţimea cele mai mari", *„das Höchste und Tiefste"*. Pe Broken cunoaşte cu o intuiţie primordială, stînca fundamentală, acel *Urgestein,* nou exemplu de *Urphänomenon,* atît de importante pentru filosofia goetheană a naturii. Aşezat pe un pisc pleşuv, îi place să-şi spună: „Aici stai nemijlocit pe o bază care ajunge pînă în cele mai adînci regiuni ale pămîntului... În această clipă, forţele lăuntrice... ale pămîntului acţionează asupra mea o dată cu influenţele firmamentului". Acolo simte el primele şi solidele începuturi ale propriei sale fiinţe. Uriaşa cuprindere a reveriilor goetheene este redată în acest vers:

Oben die Geister und unten der Stein.

Altundeva Goethe scrie: „Stîncile a căror putere îmi înalță sufletul și îi dăruiesc soliditate"[1]. S-ar părea că stînca de granit este numai piedestalul ființei sale glorificate, dar că el îi conferă soliditatea lăuntrică.

Să aparții nu pămîntului, ci stîncii: iată un mare vis ale cărui nenumărate urme pot fi găsite în literatură. Cîte opere spun gloria castelului înscris în stîncă și îi consideră bravi între bravi pe cei care trăiesc printre pietre!

Clemens Brentano (citat de Dürler: *Die Bedeuntung des Bergbaus bei Goethe und inder deutschen Romantik*, p. 203) a participat și el la orgoliul granitului:

Schmähst du ewige Gesetze,
Der Gesellschaft Urgranite,
Dann schimpfst du den Kern der Erde
Der zum Licht dringt in Gebirgen.

Pentru Hegel, granitul este „sîmburele munților" (*Filosofia naturii*, trad. fr., II, p. 379). Este principiul concret prin excelență. Metalele sînt „mai puțin concrete decît granitul", „granitul este elementul cel mai esențial, substanța fundamentală de care se leagă celelalte formații". Această parțialitate pentru o substanță, această judecată definitivă, dovedește îndeajuns că ne supunem imaginilor.

Granitul vorbește despre permanența ființei sale prin chiar textura lui. El sfidează orice pătrundere, orice scrijelare, orice uzură. Iau atunci naștere nenumărate reverii care joacă un mare rol în educația unei voințe. A visa granitul, așa cum face Goethe, înseamnă nu numai să te propui tu însuți ca o ființă de nezdruncinat, dar și să-ți făgăduiești că vei rămîne lăuntric insensibil la toate loviturile, la toate injuriile. Un suflet moale nu poate imagina o materie dură. Imaginația, într-o imagine sincer evocată, determină participarea profundă a ființei. Nu-i nevoie să vorbești prea mult despre asta. Orice mare imagine este un model. Simți acțiunea unei imagini modelatoare după o anumită

[1] O ființă beată de *duritate* ca D. H. LAWRENCE va adera cu patimă la granit. „Îmi dau seama că detest calcarul – detest să trăiesc pe marmură, pe terenuri calcaroase, pe stînci calcaroase. Detest toate astea. Sînt stînci moarte, nu au viață, picioarele mele nu se înfioară în contact cu ele. Le prefer pînă și gresia. Dar granitul! Granitul este preferatul meu. Este atît de viu sub picioare" (*Sardaigne et Méditerranée*, trad. fr., p. 146).

economie a expresiei. Într-un singur rînd un poet poate să te facă să simți noblețea materiei dure:

> Anumite cuvinte foarte iubite de mînă: granit,

scrie Yanette Delétang-Tardif în al său Caiet (*Încercarea de a trăi*, p. 73).

Nu-i oare un lucru cu totul remarcabil că acele cuvinte care desemnează substanțe stîncoase sînt ele însele cuvinte dure? Iată o singură frază în care Buffon desemnează pămînturile primitive (ed. 1788, vol. I, p. 3): „Trebuie să înțelegem prin asta stînca vie, cuarțurile, jaspul, feldspatul, mica, gresiile, porfirele, granitele". Vorbind, omul vrea să-și păstreze experiența mîinilor.

Cu aceste cuvinte în gură, îl vom ierta pe bunul geolog Werner, care nu ezita să afirme că numele mineralelor sînt rădăcinile lingvistice primitive. Stîncile ne învață limbajul durității.

CAPITOLUL VIII

Reveria pietrificatoare

> „Cînd, copil fiind, am văzut pentru prima oară cum este mînuit ipsosul, am avut un șoc și am căzut pe gînduri. Nu-mi puteam desprinde ochii de la acel spectacol. Nu era încă decît un spectacol, dar simțeam în chip obscur, după felul cum mă înfiorasem din cap pînă-n picioare, că era vorba despre ceva de care și eu mă voi sluji într-o bună zi."
>
> (HENRI MICHAUX, *Libertatea de acțiune*, p. 25)

I

Nu orice imaginație este primitoare și expansivă. Există suflete care își formează imaginile printr-un anume refuz de a participa la ele, ca și cum ar vrea să se retragă din viața universului. Le simți de la un bun început ca fiind antivegetale. Ele întăresc toate peisajele. Le place relieful accentuat, contrastant, tăios, relieful ostil. Metaforele lor sînt violente și crude. Culorile lor sînt bătătoare la ochi și zgomotoase. Ele trăiesc din instinct într-un univers paralizat. Ele ucid pietrele.

Multe pagini din Huysmans ne vor putea servi drept prime exemple pentru această *reverie pietrificatoare*. Prin ele va deveni mai ușor studiul unor imagini mai puțin dur constituite. De altfel, parcă pentru a ucide și mai mult lumea contemplată, viziunea lui Huysmans adaugă la toate acestea o puzderie de plăgi purulente. Semnele cadaverice abundă în *poetica materială* a lui Huysmans. O dialectică a pietrei și a plăgii ne va permite să asociem figurilor imobilizate ale unei lumi pietrificate o slabă și lentă mișcare straniu inspirată de maladia cărnurilor. Să formulăm așadar dialectica materială a imaginilor din opera lui Huysmans prin acești doi termeni: puroi și pilitură de fier.

Drept centru al *analizei noastre materiale* a poeticii lui Huysmans, vom alege capitolul al cincilea din romanul *În radă* (Ed. Crès). În multe privințe este călătoria pe Lună povestită de un anti-aerian, de un *terestru*. Dar acestui terestru nu-i place

pămîntul; pămîntul, piatra, metalul îi vor sluji la *realizarea* a ceea ce-i repugnă. Astfel încît i-am putea da acestui capitol din *În radă* titlul şi subtitlul: *Chimia durităţilor lunare sau Dezgusturile unui litofag.*

Dar să vedem mai întîi în ce mod reveria în faţa unei lumini reci şi palide va suscita substanţele dure. În acest scop, să ne lăsăm pătrunşi de toate nuanţele contemplate, să le separăm pentru a le condensa şi să ne amintim de observaţia Virginiei Woolf: „Cînd culori strălucitoare precum albastrul şi galbenul se amestecă în privirea noastră, ceva din praful lor rămîne şi în gîndurile noastre"[1].

Pe lună, „într-o fugă nedefinită a privirii", Huysmans vede „un imens deşert de ipsos uscat". Prin numirea acestei materii sărace şi inferioare, toată lumina cerului se pietrifică. Ea este oprită în mişcarea-i, care i-ar părea atît de sensibilă unui visător acvatic al *apei lunare* sau unui visător aerian al *fluidului lunar.* Ea nu mai este decît o „apă de var împietrită".[2] În mijlocul acestei lumini pustii, un munte se înalţă, purtînd pe Lună toate semnele sale terestre şi dure: povîrnişurile sale sînt „accidentate, găurite ca un burete, stropite cu puncte scînteietoare de zahăr". Ipsos, lapte, zahăr, iată tot atîtea nuanţe mineralizate ale *dezgustului pentru albeaţă.*

Solul plat al văii lunare învecinate este „făcut din noroi uscat, ceruză şi cretă". O „creastă de cositor domină muntele „pe care se înalţă uriaşe cocoaşe... muntele fiert la focul a nenumărate cuptoare". Acolo rămîne vizibilă o „clocotire plină cu băşici de aer", dintr-o dată congelată.

Plimbarea imaginară continuă pe un „gheţuş plin cu chiciură" pe care cresc „un fel de ferigi cristalizate" ale căror nervuri strălucesc ca nişte „dîre de argint-viu". După cum vedem, albeaţa face ravagii în continuare. Materia este cadaverică. Apa însăşi este plată şi solidă. Visătorul şi soţia lui merg „pe arborizări laminate, ce se desfăşoară sub o apă diafană şi fermă".

Zona vulcanică e la fel de rece şi de moartă. Ea este „presărată cu un fel de vulcani de sare, plină de un fel buboaie, zgroasă ca pilitura de fier". „Piscurile, crestele dinţate taie cu fierăstrăul lor bazaltul înstelat al cerului."

Această voinţă de a evoca imagini tăioase nu ne dezvăluie oare un adevărat sadism chirurgical? Huysmans aşază „o trusă

---

[1] Virginia WOOLF, *Orlando,* trad. fr., p. 207.
[1] Cf. ALLENDY, *Journal d'un Médecin malade,* p. 16.

de chirurgie" pe „pînza albă" a Lunii. Orașele lunare văzute de visător aduc „o îngrămădire de instrumente chirurgicale enorme, ferăstraie colosale, bisturiuri uriașe, sonde hiperbolice, ace monumentale, chei de trepanație gigante..." Visătorul și femeia care-l însoțește „se freacă la ochi" în zadar, revine întruna în contemplarea luminii de lună plină (atît de placidă pentru sufletele liniștite), această viziune *ofensivă* a „instrumentelor tenebroase risipite, înainte de operație, pe un cearșaf alb".

Pesimismul acestor pagini este atît de mare, încît cerul năpădit de lumina „de argint" rămîne negru. Firmamentul, acolo sus, „era negru, de un negru absolut, intern, semănat cu aștri care ardeau prin ei înșiși, pe loc, fără nici o lucire".

Tăcerea Lunii va accentua impresia de Moarte universală. Putem să dăm o explicație raționalistă în legătură cu această tăcere. Scriitorul a învățat la școală că vocile și zgomotele nu se propagă în vid; el a citit în cărțile moderne că Luna era un astru lipsit de atmosferă, pierdut în cerul vid; el și-a coordonat toate cunoștințele, pentru a produce imagini bine asociate.[1] Dar acest germen rațional nu trebuie să ne facă să ignorăm caracterul direct al imaginilor pietrificării. Sîntem cu adevărat în prezența unei voințe de a „meduza", astfel încît putem vedea în paginile lui Huysmans tot atîtea ilustrări ale unui *complex al Meduzei.* Dacă vrem să trăim acest complex din interior, în nodul lui, în voința lui cea rea de a proiecta ostilitate, recunoaștem o *furie mută,* o *mînie pietrificată,* dintr-o dată blocată în momentul excesului: „Pretutindeni cataracte de bale închegate, avalanșe pietrificate de valuri, torenți de strigăte afone, o exasperare de furtună operată, anesteziată cu un singur gest".

---

[1] În *Poèmes barbares,* Leconte de Lisle a amestecat în același fel imaginile și ideile noi.

Iată începutul poemului *Les clairs de Lune:*

Este o lume diformă, abruptă, grea și lividă,
Spectrul monstuos al unui univers distrus,
Aruncat ca o epavă pe Oceanul vidului,
Infern pietrificat, fără flăcări și fără zgomot...

Pentru Hegel, „rigiditatea" este „principiul lunar", „este o negativitate devenită liberă" (*Philosophie de la Nature,* trad. fr. Vera, vol. I, p. 393). *Substanța lunară* este, într-un anume fel, pentru Hegel, substanța fundamentală a formațiilor pietrificate (cf. I, p. 450). Filosoful care crede că lucrează la nivelul conceptelor urmează, de fapt, primele seducții ale imaginilor materiale.

Aceste strigăte afone nu spun oare întreaga mînie oprită prin însuşi excesul ostilităţii ei? Vom găsi astfel în toată opera maestrului multe alte *instantanee* ale mîniei. „Aici, sedentare maelströmuri se adînceau în nemişcate spirale care coborau în nesfîrşite prăpăstii în letargie; colo, pînze nedesluşite de spumă, Niagare convulsive, exterminatoare coloane de apă se înălţau peste abisuri, cu mugete adormite, cu salturi paralizate, cu vîrtejuri împietrite şi surde." Cum ar putea fi mai bine înălţată la nivel cosmic viziunea mînioasă? Iată mînia cosmică sculptată în piatră, în gheaţă, în chiciură, exprimată printr-o tăcere universală, printr-o tăcere care nu mai aşteaptă nimic, a cărei ameninţare nimic nu o va mai putea slăbi. Această tăcere corespunde unui imperios „taci şi rămîi liniştit" al unui stăpîn autoritar. După tonul ei, un psiholog exersat poate recunoaşte un „complex al Meduzei", o voinţă de hipnotism rău, căruia i-ar plăcea ca, printr-un singur cuvînt şi o singură privire, să-i comande celuilalt la înseşi izvoarele persoanei. Aşa cum spune Goethe (*Maxime şi cugetări*, trad. fr. Bianquis, p. 175): „Pietrele sînt nişte stăpîni muţi. Ele îl preschimbă într-un mut pe cel care le priveşte".

II

Această viaţă dintr-o dată suspendată este altceva decît o decrepitudine. Este chiar clipa Morţii, o clipă care nu vrea să se scurgă, care îşi perpetuează spaima şi care, imobilizînd totul, nu aduce odihna. Şi visătorul Huysmans se întreabă „în urma cărei formidabile compresiuni de ovare fusese oprit răul sacru, epilepsia acestei lumi, isteria acestei planete, scuipînd foc, suflînd trombe de flăcări, cabrîndu-se, chinuită pe patul ei de lave? În urma cărei irecuzabile adjurări, recea Selenă căzuse în catalepsie în această indisolubilă tăcere care planează de o eternitate sub imuabila noapte a unui cer de neînţeles?"

Dacă am vrea acum să studiem mai îndeaproape acest mod de participare la *duritatea dispreţuitoare* a pietrei, trăind oarecum simpatetic antipatia materiei dure, făcîndu-ne noi înşine materie a indiferenţei şi a durităţii, am înţelege mai bine nevoia lui Huysmans de a nega adierile, murmurele şi miresmele. „El miroase lipsa de aer", frumoasă formulă pentru o neantizare sartriană. Şi ajunge la acest neant sensibil care pregăteşte insensibi-

litatea și surzenia pietrei: „Nu, nici un miros nu exista în această Mlaștină a Putreziciunii. Nici o exhalare de sulfură de calciu care să dezvăluie disoluția vreunui leș; nici o duhoare de cadavru care să se solidifice sau de sînge care să se descompună, nici o criptă, vidul, nimicul, neantul aromei și neantul zgomotului, suprimarea simțurilor mirosului și al auzului. Iar Jack desprindea cu vîrful piciorului blocuri de piatră care cădeau, rostogolindu-se ca niște cocoloașe de hîrtie, fără nici un sunet"[1].

Fără îndoială, există în toate aceste notații o asemenea abundență, o asemenea îngrămădire de imagini violente, încît putem vedea în ele un exercițiu van de literatură. Trăim timpuri mai sincere, cînd ne ferim de tot ce este sistematic și artificial. Este poate, în acest caz, oarecum imprudent să tragem învățăminte psihologice dintr-o literatură *voită*. Dar imaginația este mai hotărîtă, mai *determinată* decît s-ar putea crede și imaginile cele mai factice au o lege. În multe privințe, teoria celor patru elemente imaginare înseamnă a studia *determinismul imaginației*. În aceste condiții, ni se pare că, îndulcind întrucîtva paginile lui Huysmans, am regăsi impresii reale, vise naturale. De exemplu, în vis se întîmplă adeseori ca un simț să fie oarecum mai adormit decît un altul; carența anumitor tipuri de senzații determină vise bizare, precum viziunea acelor stînci care se prăbușesc fără zgomot. Ochiul vede încă, în timp ce urechea a și adormit. Pluralismul sensibil al somnului nostru este mare. Noi nu dormim niciodată cu întreaga noastră ființă și de aceea visăm totdeauna. Dar noi nu visăm niciodată cu toate simțurile noastre, cu toate dorințele noastre. Visele noastre nu ne luminează deci personalitatea întreagă cu o lumină egală. O adevărată analiză senzorială poate izola mari fragmente onirice și fiecare simț își are propriile-i vise. Să spunem în treacăt că ni se pare că psihanaliza nu a cercetat îndeajuns aceste diferite *foi* ale visului. Ea propune, pentru vis, un determinism de ansamblu, în timp ce, fie și numai pentru că doarme, visătorul se cufundă la niveluri foarte diferite, trăind experiențe sensibile care își găsesc adeseori o omogenitate prin viața privilegiată a unui singur simț. Astfel, visul lunar al lui Huysmans nu menține decît senzațiile pe

---

[1] Peisajele de piatră sînt descrise adeseori în literatură prin „tăcerea" lor. La Toledo *(Du Sang, de la Volupté et de la Mort)*, Barrès a trăit „în tăcerea acelor spații împietrite". Barrès găsește și că „pentru a zdruncina undele adînci ale conștiinței noastre... neîntrecute rămîn frumusețile leprozeriei".

de-a-ntregul vizuale de duritate și de frig. Duritatea și frigul sînt deja aici, pentru că sînt percepute doar prin mijlocirea vederii, metafore, dar metafore oarecum naturale. Se pare că Huysmans a răspuns prin injurii chimice provocării unei lumini tăioase și reci.

Multe alte cărți de Huysmans și-ar putea aduce contribuția la o teorie a *peisajului mineralizat*. Astfel, în romanul *În răspăr*, Huysmans spune: „Un peisaj mineral atroce fugea în depărtări, un peisaj palid, pustiu, străbătut de rîpi, mort; o lumină se răspîndea peste acest loc al deznădejdii, o lumină liniștită, albă, amintind de lucirile fosforului dizolvat în ulei"[1].

Nu ne vom mira că în opera lui Joris Karl Huysmans, scriitorul francez cu prenume dure, foarte multe pagini traduc o bucurie mînioasă stîrnită de sonoritățile metalice, chiar în timp ce materiile pe care ele le numesc sînt injuriate. Cuvintele și materiile lor se ciocnesc între ele, trezesc rezonanța și zgomotul unor multiple idiomuri. O culoare, de exemplu, este „întunecată precum cobaltul și indigoul" (*În răspăr*, p. 18). Petele (p. 130) sînt „stropi de bistru și de aramă". „Cinabrul și lacul", „auriul și cromul" (p. 20) se asociază, atît prin duritatea vocabulelor, cît și prin violența culorilor. Culori dure, sunete dure, materii dure se leagă aici într-o *corespondență baudelaireană* a durității.

Verdele și oxizii oferă astfel durități ieftine. Este, de altfel, frapant să vezi cu cîtă ușurință cuvîntul „oxid", intrat atît de recent în limbă, a fost încorporat în descrierile naturii. În zece rînduri, Pierre Loti crede că „pătrunde astfel în tainele lumii minerale": „Un rîu străbate cu valuri repezi acest loc al groazei; apele sale lactescente, saturate de săruri, cu pete de un verde metalic, par a rostogoli o spumă de săpun și oxid de cupru" (*Către Ispahan. Opere complete*, ed. Calmann-Lévy, X, p. 34).

Dar aceste corespondențe ale durității nu se alcătuiesc într-o reverie liniștită. Ele au nevoie de o voință exacerbată care găsește unitatea ființei în mînie. Pentru Huysmans, imaginile metalice sînt un material de imprecații. Tabla și zincul injuriază prostul gust.[2] Fierul stă la originea unui număr incalculabil de metafore împotriva artei din zilele noastre. E de ajuns să citim *poemul în proză* – în proză dură – scris *împotriva* turnului Eiffel[3] și vom vedea că un poet poate urî anumite „lucruri".

---

[1] Huysmans, *À Rebours*, p. 130.
[2] Huysmans, *Les Foules de Lourdes*, p. 36.
[3] Huysmans, *Certains*, ed. Crès, p. 160.

Fiindcă evităm, în diferitele noastre lucrări asupra imaginației, orice clasificare sistematică, fiindcă încercăm, dimpotrivă, să oferim un desen cît mai complet cu putință al unei opere în note succinte, trebuie să arătăm, pentru a completa poetica materială a lui Huysmans, existența unui al doilea centru de reverii. Acest al doilea pol este plaga, o plagă adîncă, o plagă și ea *materială*, prin care întregul trup în suferință își dăruiește florile blestemate. Chiar în reveria acelei Luni minerale descrisă în *În radă,* unde se manifestă o voință de catalepsie, mai rămîn plăgi care curg: Huysmans contemplă aici „Marea Umorilor", „Mlaștina Putreziciunii".

Nu ne vom mira că există schimburi continue de metafore de la plagă la metal. În reveria lui Huysmans, plaga este mineralul carnal. Visînd la clarul de lună, el vede în astrul imobil „plăgi ce nu se pot vindeca (care înalță) bășicuțe roz pe această carne de palid mineral" (*În radă,* p. 105).

Deplasînd acum reveriile materializate între cei doi poli, cel al cărnii jupuite și cel al metalului purulent, vom înțelege mai bine sensul metaforelor implacabile. Vom citi totodată mai bine anumite texte din *În răspăr.* Vom înțelege că ființa inertă și ființa vie sînt supuse aceleiași fatalități de grandioasă urîțenie, de universală maladie. Este mai mult decît o butadă; Huysmans pune în gura lui des Esseintes (p. 129) formula unei estetici pesimiste, care este propria-i estetică: „Totul nu-i decît sifilis".

Adeseori în conferințele noastre libere de la Sorbona despre Cosmosuri imaginate, am propus, ca exercițiu, Cosmosuri specificate prin maladii mentale sau chiar prin maladii organice. Ni se părea într-adevăr că o maladie, deranjînd vreo axiomă a organizării normale, putea revela tipuri noi de organizare, devenind astfel un prilej de originalitate. În opera lui Huysmans există pagini fulgurante în care se expune un Cosmos imaginar. O întreagă serie de imagini se organizează în jurul acestui sifilis universal, atît de colorat. Este, într-adevăr, viziunea unui *pămînt bolnav,* a unei *pietre leproase,* a unor *metale maladiv oxidate,* fremătînd în ulcerele deschise. La Huysmans, imaginile maladiei nu au sens decît dacă suscită metaforele metalice. Imaginile metalice nu au viață decît dacă suscită metaforele maladiei.

Leonardo da Vinci îi recomanda pictorului, pentru a-și susține și totodată a-și elibera imaginația, să viseze privind crăpăturile unui zid. Iată visul lui Huysmans pe această temă. Un zid străvechi își arată (*În radă,* p. 54) „infirmitățile oribilei bătrîneți, șiroirea necontrolată a apelor, cuperoza ipsosului,

urdoarea ferestrelor, fistulele pietrei, lepra cărămizilor, o nesfîrșită hemoragie de scîrboșenii"[1].

Această teratologie a substanțelor, acest pesimism material este una dintre caracteristicile cele mai nete ale visului și ale stilului lui Huysmans. O asemenea unitate prin duritatea obiectului și a vocabulei ne arată tocmai că adevăratele surse ale stilului sînt sursele onirice. Un stil personal este însuși visul ființei. Este frapant că printr-o adeziune totală la un tip de imagini materiale, un stil poate să capete în același timp atîtea forțe și atîta continuitate. Totul este violent, dar nimic nu explodează. Forțele sînt diverse, dar ele lucrează pe aceeași linie. Avem astfel o nouă dovadă că analiza pe baza imaginilor *materiale* poate specifica o imaginație literară, poate revela un determinism imaginar. Aceste cangrene metalice și aceste plăgi pietrificate nu sînt un simplu exces de pitoresc, ele implică o îndoială profundă cu privire la toate substanțele. Substanța este o trădare. Huysmans este un realist trădat. În scrupulele sale alimentare vom găsi curînd noi dovezi.

Intervenția reveriei pietrificatoare ne va putea sluji și să studiem la Huysmans refuzul imaginilor vieții vegetale. Plantele, atinse de anorexia de care suferă întreaga lume vie, nu vor, la Huysmans, să accepte seva. Ele nu vor să accepte flexiunea. Substanțele și mișcările lor trebuie să se întărească și să se oprească. Contrar intuițiilor alchimice, la Huysmans vegetalul este cel care trebuie să trăiască viața minerală. De aceea Huysmans ne arată interesul lui des Esseintes pentru florile *hrănite* cu metal, *îndopate* cu săruri monstruoase, abandonate nebuniei unei chimii teratogene. „Nici una nu părea reală; stofa, hîrtia, porțelanul, metalul păreau că fuseseră împrumutate de om naturii pentru a-i îngădui să creeze monștri." Și foarte aproape de această litogenie, de această metalizare a lumii vegetale, putem simți în acțiune cel de al doilea pol, cel al intuițiilor purulenței. Cînd natura „nu putuse imita opera omenească, ea fusese silită să recopieze membrele lăuntrice ale animalelor, să împrumute

---

[1] Cf. VERHAEREN *(Les Usines)*:

Și scuarurile, unde se deschide, în carii
De ipsos alb și de zgura,
O floră pală și putredă.

Aceste versuri sînt un adevărat test. Mi se pare că ele joacă pe o animalizare scuar-squale, și întîlnesc astfel ponciful „mahala leproasă".

culorile vii ale cărnurilor care putrezeau, magnificele hîdoșenii ale cangrenelor lor". Astfel, maladia este un scop, adevărata finalitate nu numai a ființelor vii, dar și a lumii. Huysmans, străbătînd fără oprire o suprimare care vede frumusețea țîșnind din ceva tenebros și impur, ajunge la concluzia (p. 130): „Floarea... este vegetația Virusului"[1].

La începutul romanului *În radă* figurează un *vis de piatră*, ale cărui teme ar putea oferi prilejul unor exerciții elementare întru instruirea unui psihanalist începător. Ar fi, de altfel, interesant să vedem cum, în urmarea romanului său, Huysmans revine asupra unei *explicații* a acestui vis. Dacă sîntem cît de cît la curent cu psihanaliza, ne vom da seama de insuficiența psihologiei clasice și a cunoștințelor tradiționale pentru a explica, în vremea lui Huysmans, un vis care ne pare acum atît de limpede.[2] Să nu reținem din el decît plantele mineralizate, decît fructele pietrificate care ne vor permite să caracterizăm anorexia unei imaginații terestre care refuză bunurile pămîntului.

Iată așadar visul lui Huysmans: un palat care țîșnește din pămînt, care urcă în cer ca o vegetație de colonade și de turnuri, și iată ornamentul alcătuit din fructe metalizate (pp. 29-30):

„În jurul acestor coloane unite între ele prin spaliere roz de aramă, o vie de giuvaeruri se înălța în tumult, amestecîndu-și firele de oțel, răsucindu-și ramurile din a căror scoarță de bronz curgeau încet limpezi cleiuri de topaze și de ceară irizate cu opale.

Pretutindeni se cățărau foi de viță tăiate într-o singură piatră; pretutindeni ardea un jăratic din vrejuri ce rezistau focului, un jăratic pe care-l hrăneau tăciunii minerali ai frunzelor tăiate în lucirile diferite ale verdelui, în lucirile verdelui luminos al smaraldului, ale verdelui palid al peridotului, al verdelui albăstrui al aquamarinei, în reflexele gălbui ale zirconiului, în tonurile de ceară ale berilului; pretutindeni, de sus în jos, pe crestele aracilor, la picioarele tulpinelor, vița de vie era încărcată cu struguri din rubine și ametiste, cu ciorchini de grenate și amaldine, cu boabe albe de chrysoprase, cu muscat gri de olivine și de cuarț,

---

[1] Majusculele îi aparțin lui HUYSMANS. Ele dovedesc, de altfel, simbolismul formulei.

[2] Celor care ar vrea să mai explice visul prin viața conștientă sau prin cauze biologice, negînd explicațiile pur onirice, le propunem spre meditare această formulă a Aniei TEILLARD: „Der Traum ist seine eigene Deutung" (Visul se explică prin vise). Onirismul este o realitate omogenă. Cabala, amintește Ania Teillard, înțelesese această autonomie onirică.

și fabuloase tufe de fulgere roșii, de fulgere violete, de fulgere galbene țîșneau, urcau într-o năvală de fructe de foc a căror vedere sugera verosimila impostură a unei recolte gata să scuipe sub teasc un must strălucitor de flăcări!"

Fără îndoială că un cititor lipsit de *fibra terestră* nu va ezita să sară peste un asemenea pasaj. El nu va vedea aici decît un procedeu facil de a realiza descrieri concrete. Ar fi mai interesat poate dacă ar simți acțiunea unor valori simbolice profunde ca acelea din paginile pe care Paul Claudel le-a consacrat *Misticii pietrelor prețioase.*[1] Un psiholog al visului va fi la fel de sever ca pagina lui Huysmans: el va vedea aici o asemenea abundență, încît îi va refuza acestui „vis" pînă și cea mai mică autenticitate onirică. Totuși psihanaliza reveriei *literare* trebuie tocmai să vadă un pretext în această abundență pentru a arăta ce *interes* îl mînă pe scriitor. Din punctul nostru de vedere, reveria literară continuă totdeauna un vis normal. Nu poți scrie cu o reală *continuitate de stil* decît dezvoltînd germeni onirici profunzi. Fără îndoială, îmbrăcăm fantomele nopții în stofe multicolore, le împopoțonăm cu veșminte care le stau rău, dar fantomele își păstrează corpolența onirică și unitatea foarte simplelor lor mișcări.

Să nu ne mirăm așadar că anumite imagini păstrează în întreaga operă un semn care ne îngăduie să desemnăm pentru totdeauna psihismul unui scriitor. *Vița de vie pietrificată* de Huysmans este o asemenea imagine. Servindu-ne chiar de termenii lui Huysmans, putem spune că rădăcina viței de vie pietrificate este „un fir subteran care funcționează în obscuritatea sufletului" și că, urmărindu-i traseul, visătorul vede cum se luminează „dintr-o dată pivnițele sale uitate, legînd între ele cămări rămase pustii încă din copilărie" (p. 60).

---

[1] Revista *Fontaine*, mai 1945: „Topazul este deșertul și toate aromatele pămîntului care arde, galbenul boabei de strugure stafidit asociat cu maturitatea caisei... Viața butucului de vie ajunge pînă la vin și cea a cărnii pînă la sînge, fără să izbutească să egaleze rubinul... Dar aceste pietre... ne înțeapă nu numai pupila ochiului, fiecare în chip diferit, dar și gustul. Una este acidă, alta se topește ca mierea între limbă și cerul gurii. Dacă putem spune că degustăm purpura, una ar fi pentru noi ca vinul de Burgundia, cealaltă ca un *château-yquem*, iar aceasta ca un xeres sau ca un foarte vechi vin de Madera, iar aceasta are ardoarea unui alcool, și aceasta voioșia generoasă și eroică a unui *chablis*, și aceasta de culoare arămie îți urcă la cap ca o șampanie efervescentă, și aceasta păstrează savoarea dealurilor ce i-au dat naștere și pe care cerul gurii rînd pe rînd o diferențiază și o îmbină. Dar care expert va ști să recunoască vinurile azurului, anii eternității, recoltele spiritului?"

Întorcîndu-ne din acest ținut îndepărtat, ținut al dorințelor obscure, și reluînd jocul valorilor poetice, vom înțelege că focul făgăduit de strugurii strălucitori este fără îndoială o „impostură". Și iată semnul masochismului alimentar al lui Huysmans. Parcurgînd opera lui Huysmans, am putea stabili cu ușurință *o listă a vinurilor rele.* Pe scurt, dorința este mare, dar vinul este mic. Vinul promite că va fi arzător, dar vița de vie este de piatră. Strugurii, pulpă și cărnuri, sucuri și măduve pentru un visător acvatic, strugurii, soare și flăcări, pentru un visător al focului, nu sînt decît bijuterii, rubine și dure chrysoprase pentru un visător mineralizat. Vinurile, cărnurile nu sînt, pentru Huysmans, niciodată la nivelul totalei lor materialități în deplina valoare a materiei lor visate. Lui Huysmans i s-au servit cărnuri sistematic albite, „epuizate prin odioasa extragere a unui sînge vîndut separat" (*În radă,* p. 117). Alimentul puternic și substanțial, vinul tonic și sangvin, dorite ca niște visuri de putere, au suferit o degradare a materialității. Huysmans a vrut *materia terestră* pentru a-și înfige dinții în ea și a o mîngîia. Iar această materie l-a trădat. Tonul reproșurilor lui îți arată cît de arzătoare îi erau dorințele. A cheltuit pagini și pagini de injurii împotriva trădărilor și a minciunilor solidității, împotriva scurgerii consistențelor. În cele din urmă, sub acumularea imaginilor artificiale, sub abundența exercițiilor literare pe care unii critici severi le vor condamna, putem descoperi un suflet angajat, o inimă care a iubit realul cu o iubire nefericită, dar sinceră.

De altfel, dacă părăsim opera amară a maestrului pentru a reciti pagini mai calme, vom putea găsi variații îndulcite pe aceleași teme. Să-l urmăm, de exemplu, pe Huysmans la Saint-Séverin (*Pe drum,* p. 47), în acea „absidă plantată, precum o grădină de iarnă, cu copaci rari și parcă nebuni. Ai fi spus că e un leagăn pietrificat alcătuit din copaci străvechi și înfloriți, dar fără nici o frunză... de aproape patru sute de ani, acești copaci își imobilizau seva și nu mai creșteau... alba scoarță a trunchiurilor se scorojea ușor... Iar în mijlocul acestei flore mistice, printre acești copaci pietrificați, exista unul, bizar și fermecător, care sugera himerica idee că fumul desfășurat al albastrelor tămîii ajunsese să se condenseze, să se coaguleze, pălind o dată cu trecerea anilor și formînd, prin răsucire, spirala coloanei care se rotea asupra ei înseși și ajungea să se deschidă într-o jerbă ale cărei tulpini frînte recădeau din înaltul ramurilor".

În cartea noastră *Aerul și visele,* am notat această imagine a *copacului de fum,* imagine atît de naturală, atît de des contemplată, de asemenea, atît de blîndă, atît de odihnitoare pentru o

imaginație aeriană. Iat-o *solidificată*, iat-o tîrîtă în reveria pietrei, pusă la locul ei în această pădure atinsă de o veșnică iarnă, în mijlocul „unei mase înghețate de schelete de arbori" (p. 48). Cum am putea găsi o mai bună dovadă că imaginațiile materiale diferite vin să specifice formele visate? Terestrul și aerianul își au fiecare *copacul lor de fum*. Dar *materia visului* este cea care conferă primul adevăr, cea care se încrede în sufletul visătorului. Cine a urmărit cu adevărat imaginile din operele lui Huysmans, putea să prevedă că și copacul de fum trebuia să fie meduzat.

III

Cînd am putut găsi un scriitor care, precum Huysmans, merge pînă la capătul imaginii, nu e greu să descoperim trăsături mai puțin radicale care creează aceeași imagine. Această repetiție, oricît de eficace ar fi, este o dovadă a caracterului normal al activității imaginare. Astfel, *Luna cu lumină metalică* apare în anumite poeme ale lui Jules Laforgue:

> Eleștee oarbe, lacuri oftalmice, fîntîni
> Ale Lethei, cenușă de aer, pustiuri de porțelan,
> Oaze, solfatare, cratere stinse,
> Arctice Sierre, cataracte cu aer de zinc,
> Înalte platouri de cretă, cariere părăsite,
> Necropole mai puțin bătrîne decît gramineele lor,
> Și caravane de dolmeni...
>
> (*Opere*, I, p. 216, „Climă, faună și floră pe Lună")

Și, nuanță foarte rară în poezia lui Jules Laforgue, în care Luna este de obicei atît de maternă, o rază de Lună este o săgeată care rănește.

> Mistreți lustruindu-vă fără scop palidele lăncii.

Dar sufletul laforguian este profund acvatic. Viața pietrei este pentru el ciudat atinsă de reveriile apei, așa cum am arătat într-o carte anterioară:

> ...Ah! acolo ne întoarcem încă
> Și totdeauna cînd am înțeles Madreporul.

A înțelege Madreporul nu înseamnă oare a participa la fîntîna pietrificatoare? Pentru o reverie care totalizează imaginile, există o simbioză între bazinul de piatră și izvor, naiada de piatră se înalță firesc în mijlocul fîntînii sculptate. O lume de reverii prinde viață în imagini care unesc pietrele cu apa, care dau apei puterea de a secreta piatră, care dau pietrelor puterea de a curge în formă de stalactite. Apa albită de spumă cheamă imaginile vitrificării. Apa, spune Francis Jammes, „se desprinde val cu val", „o acantă albă ca zăpada se înfiripă pe creastă". Toate aceste picături de apă, „dacă s-ar solidifica, nu ar fi decît capsulele unui madrepor" (Francis Jammes, *Jocuri cîmpenești și meditații*, p. 12). Va fi de ajuns să răsfoim albumul lui José Corti pentru a avea sub ochi frumoase *instantanee madreporice (Vise de cerneală)*. Le vom trăi dacă urmărim materia colorantă în acțiunea ei de *încrustare*, reînsuflețind visele lui Bernard Palissy, care vedea în formarea pietrelor și a cristalelor ceva care semăna cu acțiunea unei ape congelatoare, a unei ape care concentrează pămîntul și îi dă *valorile sale de cerneală*. Orice visător al peniței va fi sensibil la aceste valori ale cernelei negre pe pagina albă. Visînd în fața mineralității tablourilor madreporice ale lui José Corti, va înțelege că, în China antică, au putut fi evocate „divinitățile cernelii"[1].

Dar nu am mai sfîrși dacă am vrea să studiem toate imaginile care se alcătuiesc la frontiera celor două elemente materiale. Pentru un terestru, toate izvoarele sînt *pietrificatoare*. Ceea ce iese din pămînt păstrează urma substanței pietrelor.

Și cîte imagini am găsi dacă am vrea să cităm toate formele care ne apar în chip de *mișcări oprite!* Sub pana unui Lamartine revine de zeci de ori imaginea pămîntului vălurit precum apa mării. Gerhardt Hauptmann scrie: „Puterea elementară a acestei gigantomahii încremenite"[2]. Un poet care menține pretutindeni în opera sa supremația imaginilor mării va pune oarecum în mișcare valurile pămîntului. În fața „acestor valuri de granit numite Alpi", Victor Hugo scrie: „Un vis înspăimîntător este gîndul a ceea ce ar deveni orizontul și mintea omului, dacă aceste uriașe unde ar începe dintr-o dată să se miște"[3].

---

[1] Cf. Lafcadio HEARN, *Fantômes de Chine*, p. 188.
[2] Gerhardt HAUPTMANN, *Le Mécréant de Soana*, trad. fr., p. 187.
[3] Victor HUGO, *En Voyage. Alpes et Pyrénées*, ed. 1890, p. 46.

Erckmann-Chatrian (*Hugues lupul*, p. 17) se slujește de această imagine: „munți... munți și iar munți!... valuri nemișcate care se turtesc și se șterg în ceturile îndepărtate ale munților Vosges". Loti notează de asemenea (*Spre Ispahan*, p. 54): „Deasupra noastră este tot vertijul crestelor, uriașa hulă împietrită, ce pare încă în mișcare, de parcă ar trece, fugind..." Și Francis Jammes scrie (*Jocuri cîmpenești și meditații*, p. 25): „Cerul cu nori, marea cu valuri, muntele unduitor se aseamănă între ele; dar muntele se înrudește mai ales cu marea și, la drept vorbind, el nu este decît o mare mai solidă, ale cărei valuri sînt infinit mai lente". În ochii Celui Veșnic, muntele, ne mărturisește Jammes, își desfășoară „interminabilele maree". Poetul contemplă universul cu ochii unui zeu.

Dar toate aceste imagini care dau un sens trăit noțiunii de „mișcare de terenuri" sînt atît de comune, încît nu simțim nici un fel de recunoștință față de poetul care ne-o comunică. Totuși, dacă, arareori, vreun poet o reînnoiește pînă la a-i da – și cu cîtă știință! – întreaga-i noutate, toată prospețimea, simțim că imaginația literară este cu adevărat o funcție primordială[1].

Grea noapte, negru vrăjitor, să adormi mișcarea
Tremurătorului Pacific.
Preschimbă-i undele în stînci de cristal;
Împietrește un val în verde munte Cordilier,
Iar peștii în minunate giuvaeruri.
Dăruiește apei odihna somnului mineral!

IV

Imaginile unei lumi împietrite, fie că se înfățișează în contemplările poeților sensibili la frumusețile cosmice, fie că se încarcă de pesimismul contemplărilor disprețuitoare, ca în opera lui Huysmans, nu epuizează toate funcțiile imaginației. Putem mai ales găsi la anumiți poeți un fel de voință de a împietri. Altfel spus, se pare că, după cum este introvertit sau extravertit, complexul Meduzei poate avea o dublă funcție. Uneori poetul trăiește din puterile meduzante, el știe să-și țintuiască la pămînt adversarul. În *Kalevala* de Elias Lonnrot, un tînăr erou proclamă (trad. fr. Jean-Louis Perret, ed. Stock, p. 46):

---

[1] Pierre GUÉGUEN, *Jeux cosmiques*, p. 101.

Îmi voi vrăji vrăjitorii,
Îl voi înșela pe cel care mă farmecă,
Voi face din cel mai bun cîntăreț
Cel mai rău vrăjitor,
Va avea cizme de piatră,
....
Pe piept piatră mare,
O mare stîncă pe umeri,
Mănuși de piatră în mîini,
Pe cap o scufie de piatră.

Rareori se întîmplă ca imaginea să fie atît de insistentă. Voința de a meduza se cheltuiește într-o privire. Cel mai adeseori, o singură trăsătură e de ajuns pentru a o marca. Într-un singur vers, Jean Lescure dezvăluie această sensibilitate:

Furiei nemișcate a pietrelor.
(„Forma chipului". *Fontaine, 56*),

dar imaginea este ancorată în numeroase psihisme, ea ne readuce în timpurile cînd privirea tatălui ne imobiliza. Întreaga noastră viață sîntem stăpîniți de dorința de a impune lumii ostile, dușmanului uimit, nemișcarea pietrei. Versul lui Jean Lescure este de altfel urmat de o adevărată profesiune de mînie:

Furie de copil, revoltă de bărbat
muncitoare violînd noaptea nedreptății
gîtlejuri ale tuturor strigătelor care trezesc pietrele
și fac să vorbească o voce care numește mînia
adunați sub ochii mei o lumină deschisă.

Un alt poet ne face să trăim oarecum trecerea de la substanța încă liberă la figura pietrificată. Mai întîi

Piatra colcăie în noi în jurul nostru...
(Fără să-și trădeze) spaima de statuie.[1]

și apoi

...Membrele
Ne împietresc în atitudini păcătoase.
Privirea noastră-i o rază de piatră.

[1] Pierre EMMANUEL, *Jour de Colère*, p. 73.

Cititorul, care va fi formulat un complex al Meduzei, va înțelege valoarea de sinteză a poemului lui Emmanuel.

Poți deveni atît de sensibil la un chip care împietrește, încît spaime străvechi revin fie și numai cît citim versurile lui René Char:

> Omule
> Nu îndrăznesc să mă slujesc
> De pietrele care-ți seamănă.
> (*Ciocanul fără stăpîn*, ed. José Corti, 1945, p. 17)

V

Ar trebui să apropiem de aceste spaime, în care acționează miturile pietrificării, numeroasele anecdote literare în care statuile încep să meargă, portretele, dintr-o dată, ne privesc bătînd din pleoape, personajele unei tapiserii se umflă, se întrupează și coboară de pe zid. Viața statuii Comandorului a fost interpretată cu toate nuanțele de simbolism posibile, fără să se sublinieze destul de limpede caracterul profund al acestei fantasme de marmură. Ca tot ceea ce pare excepțional în literatură, viața imaginară a statuii își are legile ei. Ar fi de ajuns să strîngem destule exemple pentru ca să vedem desenîndu-se acest tip de spaimă.

Atunci povestiri ca *Venus d'Ille* de Mérimée capătă un sens. Simțim răutatea bronzului, duritatea lui necruțătoare. Este, de altfel, îndeajuns de frapant să constați că fantasma statuii criminale revine, incidental, într-o altă nuvelă de Mérimée: *Il vicolo di Madama Lucrezia (Ultimele nuvele*, p. 139): „Nici n-au trecut douăzeci de ani de cînd un englez a fost strangulat la Tivoli de o statuie. «De o statuie! am exclamat, cum adică?» «E vorba de un milord care făcuse săpături arheologice la Tivoli. Găsise o statuie de împărăteasă, Agripina, Mesalina, ...nu are importanță. Important este că a adus-o la el acasă și că tot uitîndu-se la ea și admirînd-o, a înnebunit... Îi spunea că e soția lui, milady a lui, și o săruta, deși era de marmură. Spunea că statuia prindea viață în fiecare seară, spre folosul lui. Și astfel într-o bună dimineață, milordul nostru a fost găsit mort în patul lui»".

În această pagină, Mérimée a „ascuns“ sub ideea de nebunie o imagine pe care o dezvoltase într-un chip mai oniric într-una dintre cele mai bune nuvele ale sale. Putem vedea aici tot ce pierdem din valoarea onirică atunci cînd vrem să legitimăm povestiri fantastice, fără să luăm contact cu însuşi fondul imaginilor. Raţionalizarea unei imagini prin intermediul nebuniei celui care imaginează este, fără îndoială, un procedeu obişnuit în literatură. Dar acest procedeu facil este în cele din urmă un obstacol la participarea la imagine. Trebuie să mergem pînă în zonele sincerităţii imaginilor pentru a trezi jocul valorilor care se schimbă între ele la nivelul unui complex al Meduzei. Proiectăm acest complex, vrem să imobilizăm fiinţa temătoare. Dar uneori, contemplînd neînsufleţitul, sîntem victimele unei voinţe inverse. Piatra, bronzul, fiinţa imobilă în însuşi fondul materiei sale dobîndesc dintr-o dată o ofensivitate. Antica statuie îşi regăseşte puterea de a face rău. Prosper Mérimée, liniştitul arheolog, îţi dă iluzia că tremură de spaimă.

Bineînţeles, nu vrem aici decît să arătăm, sub formele lor literare, miturile, atît de numeroase, ale *statuii însufleţite*, reproduse adeseori de folclor. Îndatorirea noastră, s-o mai spunem o dată, nu are sens decît dacă este limitată. Ea constă în a arăta că imaginea pe care o credem singulară este adeseori un mit străvechi. Astfel, o statuie este şi fiinţa umană imobilizată de moarte, dar şi piatra care vrea să se nască într-o formă umană. Reveria care contemplă o statuie este atunci însufleţită într-un ritm de imobilizare şi de punere în mişcare. Ea este firesc oferită unei ambivalenţe a morţii şi a vieţii. În *Studiile* lui Maspéro despre mitologia şi arheologia egipteană, vom găsi multe prilejuri de a ritmanaliza contemplarea operei sculptate profitînd de această ambivalenţă.

VI

De imaginile pietrificării ar fi foarte natural să apropiem imaginile îngheţului, imaginile frigului. Dar imaginaţia frigului este foarte săracă. Ea se reduce la rigidităţi şi la nuanţe de alb – zăpadă şi gheaţă – precum şi la încercarea de a sugera frigul

prin metal. Pe scurt, se ajunge curînd la metaforele morale, fără a se găsi imagini simple și directe.

De ce această sărăcie? Fără îndoială pentru că nu există cu adevărat în viața noastră nocturnă un real onirism al frigului, ca și cum omul care doarme ar fi cu adevărat inconștient în raport cu frigul. Cînd mi se întîmplă să beau vin în vis, vinul acesta nu are nici un miros și nici un gust și, lucru îngrozitor pentru un locuitor din Champagne, este la temperatura camerei. Este călduț – firește – precum laptele. În vise nu ajungem să bem ceva răcoros.

În viața în stare de trezie, arareori frigul este conceput ca o *valoare.* El este așadar arareori o *substanță.* Corpurile calde trec drept corpuri *îmbogățite,* drept corpuri care au primit un supliment de substanță. Frigului i se acordă mai greu o pozitivitate. Gîndirea preștiințifică a postulat totuși atomi de frig; atomul de frig are, la Gassendi, mai multe vîrfuri, și de aceea frigul iernii înțeapă. Mai substanțial, în secolul al XVII-lea, se spune că frigul este un salpetru. Iată de ce un medic recomandă băuturile reci (Duncan, *loc. cit.*, p. 201): „Ne simțim mai bine dacă bem o băutură rece decît una caldă, pentru că salpetrul care asigură răceala și se evaporă prin căldură este foarte apt să tempereze bila, ale cărei substanțe sulfuroase, împiedicînd funcționarea drojdiei de bere din stomac, pricinuiesc de obicei o stare de greață".

Dar toate aceste valori substantificate sînt excepționale și putem vedea cu precizie, raportînd frigul la cald, diferența dintre o valoare ocazională, efemeră, care nu ascultă de reguli fixe și marile valori constante, generale, demne de a fi o *substanță,* suscitînd toate puterile imaginației. În fond, numai poeții știu să facă acea imagine – mai ales poeții din timpurile noi, poeții din timpul nostru – imediată, rapidă, imaginea care, în cîteva cuvinte, creează toate pietrificările, toate mineralizările frigului.

„Iarnă! Iarnă! Conii de cedru din fier străvechi!
Fructele tale de piatră! Insectele tale de aramă!

(Saint-John-Perse, *Vînturi*)

Dar notații atît de frumoase sînt rare. Ne vom mulțumi așadar cu imaginile frigului care ilustrează problema pietrificării.

Să arătăm chiar acum cîteva imagini excesive din punctul de vedere al bunului-simț, căci o perspectivă care exagerează este foarte proprie să desemneze forța unei imagini. Vom găsi mai

multe asemenea imagini excesive în romanul Virginiei Woolf: *Orlando.* Sînt mai întîi păsările care, înghețînd în aer, devin pietre care dintr-o dată cad din cer.[1] Este rîul înghețat, care imobilizează nu numai peștii, ci și cîteva ființe omenești care sînt surprinse și conservate în atitudini de statui, chiar și cînd apele și-au reluat cursul. În timpul unei ierni teribile, povestește romanciera (pp. 31-32), „Gerul a fost atît de îngrozitor încît uneori a pietrificat parcă totul; și lumea a văzut în numărul mult sporit de stînci în cîteva părți ale ținutului Derbyshire nu rezultatul unei erupții..., ci preschimbarea unor nefericiți călători în pietre. În acea împrejurare, Biserica nu a putut da prea mare ajutor: cîțiva proprietari, e adevărat, au cerut să fie binecuvîntate aceste rămășițe omenești, dar majoritatea a preferat să le folosească drept pietre de hotar... sau, cînd forma lor îngăduia asta, să le transforme în jgheab de adăpat vitele – utilizări ce li s-au dat pînă astăzi și care, în cele mai multe cazuri, s-au dovedit a fi foarte folositoare".

Fiecare să-și cerceteze propria dispoziție pornind de la acest text. În ceea ce ne privește, ni se pare că el este pe jumătate plin de fantezie și pe jumătate plin de umor, cu acel dram de poezie ce poate fi adăugat celor două jumătăți ale unui lucru pentru a-l face să fie mai mult decît este. Ni se pare și că această pagină nu stîrnește același ecou în sufletul unui cititor englez și în sufletul unui cititor francez. De altfel, pentru a-mi spune gîndul pînă la capăt, nici eu nu citesc această pagină totdeauna în același fel. Rînd pe rînd o găsesc insipidă sau amuzantă, și mi se întîmplă să rîd la gîndul că lumea rîde de mine pentru că rîd citind asemenea scorneli. Astfel, textul Virginiei Woolf poate fi dat drept exemplu de text *mobil,* de text *mobilizator.* Pe o temă foarte simplă, el manifestă o *variabilitate* a judecății nu numai pentru cititori de diferite orientări, dar și pentru unul și același cititor care se află în mai multe ambianțe de lectură.

Prin însuși faptul exagerării documentului indiscutabil, el situează în deplină virtualitate, în pură virtulitate, problema psihologiei legendei. Nu dă, debarasat de real, legenda unei ierni teribile, o *legendă pură* a unui frig îngrozitor.[2] În cele din urmă,

---

[1] Imaginea se află în LUCAN *(La Pharsale,* cartea a IX-a): *E caelo volucres subito cum pondere lapsae.*

[2] Cine va vrea să mediteze asupra acestui frig absolut al pietrei și să înțeleagă toate metaforele unui element blestemat și „tare ca piatra", va putea reciti pagina următoare din BOEHME (*Des trois Principes...,* vol. II, p. 4,

Virginia Woolf ne arată aici că nu o raționalizare dezvoltată, ci pînă și cel mai mic pretext de raționalizare e de ajuns ca să justifice nașterea unei legende. La urma urmei nu-i adevărat oare că gerul imobilizează ființa vie? Nu-i adevărat oare că întîlnim uneori prin vreo miriște cîte un iepure înțepenit de frig? Acest fapt mărunt devine o *îngăduință de a visa*, o îngăduință de a începe pietrificarea unui univers.[1]

Această noțiune: *îngăduința de a visa*, oferită de experiențe pozitive, ne-ar arăta – dacă am putea în mod sistematic să-i găsim urmele la baza tuturor reveriilor literare – prin ce fel de artificii, conștiente sau inconștiente, pretinde scriitorul să se prindă de real chiar atunci cînd imaginează. Uneori, ca în exemplul din Virginia Woolf, scriitorul nu se lasă înșelat de artificiul său și știe că nici cititorul nu se va lăsa înșelat. Dar autorul are totuși încredere în *obiectivitatea fanteziei*: el speră că cititorul îl va urma în construcția-i nebunească, ba mai mult chiar, el speră că cititorul își va fixa în memorie această legendă a unei ore de lectură, această *mică legendă născută din literatură*.

---

tr. fr.): „O piatră nu este totuși decît apă. Ne putem așadar închipui cît de mare a fost acea mînie care a coagulat apa atît de tare". Pentru BACON (*Silva Silvarum*, I, p. 108, trad. fr.), frigul răspîndit de stînci este îndeajuns de puternic pentru a transforma aerul în apă, „căci izvoarele iau naștere cel mai adeseori printre stînci".

[1] Numeroase sînt legendele care văd în pietrele înălțate „un păstor și oile lui preschimbați în stane de piatră". Henri MASSÉ relatează în cartea sa *Croyances et Coutumes persanes*, vol. II, p. 346: „Mai multe stînci trec drept uriași împietriți de o forță misterioasă, sau drept oameni pedepsiți de Mahomed. Dacă stînca este neagră, e vorba de un negru sau de o negresă".

CAPITOLUL IX

Metalismul și mineralismul

„*Like acid on metal: I start.*
„Precum un acid asupra metalului, lucrez."
(CECIL DAY LEWIS, *Puterea cuvintelor*)

I

O operă ca aceea pe care încercăm să o ducem la bun sfîrșit, operă care vrea să pună în evidență și să clasifice imaginile materiale fundamentale, nu poate fi, așa cum ar fi de dorit, pe de-a-ntregul obiectivă. Imaginea materială, încă și mai mult decît imaginea formelor și a culorilor, refuză obiectivitatea totală, căci ea face apel de la bun început la participarea intimă a subiectului. Cînd cineva vă vorbește din *interiorul* lucrurilor, sînteți siguri că auziți confidențele propriei lui intimități. De exemplu, sufletele blajine care spun că toate relele pot fi vindecate cu *anumite plante*, exală aromatele amintiri ale unei îndepărtate tinereți. *Recursul la plante este arhaic.* Trebuie să fi trăit într-o străveche grădină pentru a spune cu toată credința *virtuțile* crinului și ale florii de arnica. Atunci substanța este un vis de tinerețe; substanța salutară este o maladie consolată, o sănătate vorbită. Pentru a o cunoaște simpatetic, trebuie să o lauzi, trebuie să scrii despre ea adoptînd *exagerația naturală* a imaginației, cu puterile unei tradiții mereu întinerită în această stranie încredere care sare peste o generație și unește nepotul cu bunicul. Va trebui să ne amintim de arhaismul unei asemenea încrederi cînd vom vrea să măsurăm îndrăzneala medicinei spagirice atunci cînd propune virtuți medicale existente în inumane minerale, în săruri extrase nemijlocit din lumea pietrelor.

Dacă, pentru a intra în zona virtuților, o substanță are nevoie de o asemenea încredere, de o valorizare atît de explicită, putem să-i adăugăm acel ditiramb. Ea se dublează așadar cu un adevărat *fapt literar*, ea este un *act de literatură*. Alături de materialismul rezonabil apare și un materialism pătimaș. Alături de experiențe – încurcînd sau exaltînd experiențele, apar visele, poemele, imaginile. Sînt *fenomenele literare* ale substanțelor reale. Aceste fenomene literare merită un studiu special. Ele luminează întrucîtva cotloanele cele mai ascunse ale sufletului omenesc.

În alți termeni, imaginile literare ni se par situate între imaginile care ne pregătesc în vederea unor noi cunoștințe și imaginile care sînt preludiul unor reverii. Ele vor putea la fel de bine să vizeze, prin reducții succesive, cunoștințe rezonabile, și totodată să se deschidă, prin exuberanțe, în îndepărtate metafore. Putem pune așadar în evidență, cercetînd imaginile literare care laudă meritele substanțelor, dialectica cuvîntului care semnifică și a cuvîntului care valorizează. Gîndirea și imaginația își află aici antiteza. Firește, aceste două mari funcții nu se separă definitiv. Mai ales imaginația revine asupra imaginii pe care gîndirea ar fi vrut să o scoată din tiparele imaginii, și pe această imagine dezimaginată care s-a încărcat cu tradițiile experienței, ea își așază visele personale. Vom avea ocazia să arătăm acțiunea unei alchimii cvasinaturale, mereu renăscîndă, care visează pe marginea substanțelor vieții moderne, fără să se aservească tradiției alchimice.

Firește, apar multe inconveniente cînd vrei să urmărești pur și simplu, așa cum facem în această carte, destinul literar al imaginilor și să-ți întemeiezi cercetarea pe documente literare. Cîte imagini importante care, deși exaltă spiritul, rămîn tăcute! De asemenea, pot veni anumite perioade care neglijează un întreg domeniu al reveriei materiale. Astfel, imaginile metalismului ni s-au părut atinse de o anormală inerție în literatura contemporană. Dacă exceptăm cîteva frumoase imagini născute din bucuria de a lucra fierul, cîteva beții ritmice ale aramei ciocănite, se pare că metalul nu mai vorbește imaginației moderne. Nu se mai spune nimic despre plumb, într-o epocă în care abundă tendințele saturniene. Plumbul este de negăsit în literatura modernă, deși a lăsat atît de multe imagini în patrimoniul limbilor. (Bineînțeles, nu punem la socoteală poncifele, formulele gata făcute. Aceste formule și-au pierdut reveriile materiale, sensul însuși al metaforelor lor.) Nu se mai spune nimic despre extraordinarul și bătrînul cositor! Și nici despre metalele *ușoare*, metalele zburătoare, aluminiul sau magneziul. Literatura nu le-a dăruit scrisorile de noblețe, brevetul de metale aeriene. Cînd vezi atîtea lipsuri, poți crede că imaginația noastră este decalcificată. Cunoștințele științifice vulgarizate au blocat oare onirismul vreme îndelungată legat de metal? Ni s-a repetat de atîtea ori că metalul era un corp *simplu*, încît nu mai visăm la misterioasa lui substanță. Industria ne livrează metalul într-o stare atît de pură – și mai ales cu un asemenea luciu – încît obiectul metalic este pe dată marcat cu semnul său substanțial. Metalele au devenit

astfel, pentru o conștiință modernă, adevărate *concepte materiale*. Ele sînt elementele unui simplu *nominalism al materiei*.

Și totuși metalul a trăit în imaginația strămoșilor noștri. Ar fi de ajuns să redăm primelor tehnici greutatea lor de vis, pentru a face să retrăiască onirismul care însoțește producerea metalului. Am înțelege repede că metalul este însuși visul *paroxismului focului*. El s-a născut nu numai în foc, dar și din foc și din pămînt, din focul menținut în excesul său, imaginat în furia sa, abandonat tuturor depășirilor imaginației. Cele mai vechi figuri reproduc adeseori mînuitori de foale, asociați doi cîte doi spre a hrăni mineralul clocotit cu un suflu neîncetat. Cum să nu simți îndărătul acestor figuri excitația *reciprocă* a celor doi lucrători? Iată elementul uman al unei tehnici a paroxismului, iată reveria voinței metalurgice. Vor veni și alte epoci care vor cunoaște metalurgii reglementate. Dar înainte de a ști, trebuie să vrei, trebuie să vrei mai mult decît știi, trebuie să visezi puterea. Metalul este prețul unui vis de putere brutală, însuși visul *focului excesiv*.

Comparate cu visele metalurgice, visele alchimiei sînt mai adeseori vise ale răbdării și ale măsurii. În fapt, în cazul alchimistului, focul însuși are nevoie să fie ajutat de *lichiditatea* unui mercur pentru a *topi* minereul. Pentru imaginația materială, orice fenomenologie pune în evidență o ontologie, orice fenomen își are substanța sa. De vreme ce metalul curge într-un foc violent, înseamnă că focul a știut să elibereze mercurul curgător, principiul lichid al metalului. Nu există alchimie unitară. Ar fi așadar nevoie de un mare aparat dialectic pentru a explora în toate detaliile ei cele mai fine imaginația materială a alchimistului. Dar alchimia, deși este adeseori invocată în literatură, nu mai dă naștere decît unor reverii care se hrănesc vrăjite din vechi hîrțoage, fără să se mai întoarcă vreodată la imaginile materiale înseși. Baudelaire a notat cît de convențional este tabloul acelor ascunse și subterane laboratoare alchimice. Nu ni se arată decît tot felul de obiecte bizare, adevărat triumf al pitorescului și al eteroclitului, interior olandez cu ustensile neuzuale.

Pentru a regăsi puterile care imaginează devenirea minerală, ar trebui măcar să trăim *fiziologia* tuturor acestor ustensile și nu numai să ne amuzăm privindu-le formele. De exemplu, am putea visa alambicul *în excesul lui*, în cosmicitatea lui, amintindu-ne că în anumite reverii preștiințifice, lumea este concepută ca un imens alambic, avînd cerul întreg drept capătul coloanei de distilare și pămîntul drept cazan. Alambicul distilatorului va fi atunci un alambic al unei lumi mici; cea mai simplă distilare va

fi așadar o operație care are legătură cu universul. Distilînd mercurul înțelepților, alchimistul trăiește un vis al universului.

Dar această poveste amestecată, în care intervin vise și experiențe, această lungă dezbatere cu privire la imagini și la rațiune, ar cere o lucrare voluminoasă și, pentru a o scrie, ar fi nevoie de acea atenție dificilă care să se îndrepte către cele două puteri ale omului: imaginația și rațiunea. Nu vom reține în acest scurt capitol decît cîteva vederi generale care ne vor putea ajuta să precizăm problema metalismului imaginar. Încă de acum vedem că dacă visezi cît de cît metalul metalurgic sau alchimic, el îți va apărea, probabil, ca o materie uluitoare. Dar această uimire care creează marile imagini este un privilegiu al marilor spirite imaginante. Noi ne vom ocupa de imagini mai simple, astfel încît să putem pune în lumină datele imediate ale imaginației metalului.

II

Oricît de substanțial diverse ar fi metalele, oricît de variate ar fi ele prin greutatea, prin culoarea, prin sonoritatea lor, ele ne oferă, totuși, o imagine materială generică, imaginea precisă, clară, nemijlocită a existenței metalice. Această soliditate metalică nu este un concept. Ea dezvăluie o existență absolută, propunînd acel non-eu dur pe care l-am întîlnit încă de la începutul cercetării noastre. La prima impresie, metalul, se pare, materializează un refuz. Acest refuz își multiplică imaginile. În esența lui, cum spune Guillevic (*Executoriu*, p. 29), metalul „se încruntă".

De exemplu, metalul este însăși substanța *răcelii* și această *răceală* se oferă tuturor metaforelor. Hermann de Keyserling scrie: „Răceala este căldura specifică a metalului"[1], pentru a regăsi viața rece a pămîntului, viața oricărei existențe cu sîngele rece, viața pe care el o socotește a fi viața de bază a unui întreg continent.

Ostilitatea metalului este astfel prima lui valoare imaginară. Dur, rece, greu, cu unghiuri ascuțite, el are tot ce-i trebuie ca să

[1] KEYSERLING, *Méditations sud-américaines*, trad. fr., p. 51.

rănească, să rănească psihologic. Hegel vorbește – referindu-se la toate metalele – despre mirosul lor neplăcut.[1]

În Cosmosul muzical al lui Alexandru Blok[2], se aude cum „urlă" minereul. Metalul este un protest material. Va fi nevoie de întreaga energie a reveriilor de provocare pentru a-l „îmblînzi". Oricum, răceala, indiferența lui impun un anume respect față de „acest fiu mai mare" al produselor pămîntului, cum spuneau atîtea cărți vechi de pe vremea cînd cuvintele *fiu mai mare* rezumau polivalența dominației.

În virtutea acestei unități primordiale a imaginii materiale alchimiștii s-au gîndit la mentalitatea generală a oricărui metal. Este, fără îndoială, ușor să glumești despre virtutea adormitoare a opiumului, refuzînd să trăiești aventurile înrădăcinării unei calități într-o substanță. Dar reverii fecunde, cîte frumoase treziri ale voinței poți găsi cînd cauți metalitatea unui metal, virtutea metalică a metalului! Cum să nu ai un sentiment de venerație pentru *forța metalică* a unui minereu pe care îl metalizezi cu atîta greutate! Iar această virtute metalică a metalului dă atîtea dovezi ale realității sale, atîta siguranță în duritatea sa, aruncă atîtea sfidări în răutatea sa, încît nu vedem cum umorul ar putea bloca asemenea pasionante tautologii.

Dacă metalismul imaginar are o atît de mare unitate în imaginile sale cele mai variate, înțelegem cu ușurință de ce secolele alchimice au putut vedea în diferite metale formele substanțiale tranzitive ale uneia și aceleiași substanțe, semnul profund al unei vieți specifice, destinul *regnului mineral.*

Orice metalitate se prezintă atunci ca o putere progresivă a unei forțe metalizante. Devenirea metalică, într-o asemenea viziune a lumii materiale, nu este o vană idee, de vreme ce această devenire este legătura însăși a unității diverselor metale. Nu ar trebui să ne mirăm nici dacă găsim în gîndirea alchimică răcită, așa cum este gîndirea metafizică a unor filosofi ca Schelling și ca Hegel, referințe mai mult sau mai puțin precise la unitatea metalică.

Dar, încă o dată, dacă vrem să judecăm corect importanța unei asemenea unități de reverii materiale și ce stranie senzație

---

[1] Hegel, *Philosophie de la Nature,* vol. II, p. 178, trad. fr.

[2] Cf. Sophie Bonneau, *L'Univers poétique d'A. Blok,* p. 155. Guillevic spune și el (*loc. cit.*, p. 48):

Metalul e în centru și urlă fără rugină
Și sub rugină strigă încă...

de bine avem cînd visăm *unitar*, trebuie să-i redăm imaginației minerale întreaga sa cosmicitate, trebuie să punem mineralul la locul său în lume, în viața generală a universului. Numai urmînd axa *devenirii materiale* ca pe un elan vital, înțelegem cel mai bine principiile directoare ale gîndirii și ale experienței alchimice. Să amintim așadar rapid importanța acestei panbiologii, să parcurgem lunga perspectivă a vieții *dure*, a vieții *lente*, a vieții *reci*. Ea este viața cea mai directă, căci se dezvoltă mai regulat decît viața fragilă și accidentată a animalelor și a vegetalelor.

III

Universul sublunar este, pentru alchimist, divizat *cu exactitate* în trei regnuri: regnul mineral, regnul vegetal și regnul animal. Nimic nu se sustrage acestei divizări. Regnurile au între ele raporturi strînse: *unul îl hrănește pe celălalt*. Astfel, circulația hranei conferă o devenire foarte materială naturii întregi. Uneori, mai puțin ca substanță cît ca aliment, alchimistul va pune lapte, sînge, făină, pîine albă în retorta în care se pregătesc substanțele minerale. *Retorta este un stomac*. Faptul că o substanță este un *aliment* reprezintă semnul unei valorizări care ne scapă, căci cuvîntul aliment a devenit pentru noi, în acest sens, un cuvînt abstract. Imaginația materială păstrează valorile concrete.

Nici unul dintre cele trei regnuri nu se sustrage ritmurilor oricărei vieți. Regnul animal înseamnă viața cotidiană. Cel vegetal, viața anuală. Cel mineral, viața seculară, viața care se socotește în milenii. De îndată ce visăm la viața milenară a metalului, intră în acțiune reveria cosmică. Se impune atunci un fel de spațiu-timp al reveriei metalice, care adaugă ideii de mină îndepărtat adîncă, ideea unui trecut nemărginit. Metalul este pentru alchimist *o substanță*-secol.

Să nu ne mirăm așadar că chintesența metalică, cea care produce aurul, este o substanță care întinerește. Din omul centenar, ea face un om foarte tînăr. Ierburile împrospătează tenul, coarnele de cerb ascut privirea. Dar numai întinerirea metalică e cu adevărat întinerirea în ritm susținut. Este visată ca o tenacitate vitală a unui principiu, tenacitate ascunsă în substanța dură și profundă.

Cum să trezești această viață metalică, cum să o activezi, cum să o ațîți, cum să o înflăcărezi, cum să o duci la plenitudine? Pentru un alchimist, toate metaforele vieții se arată a fi în acest caz valide, naturale, evidente. Aceste metafore sînt savante și sînt naive. Uimitor privilegiu al gîndurilor visate și al visurilor gîndite! Ele produc un fel de limbaj omogen care convinge printr-o imagine. Da, de ce în adîncul minei, aurul, acest mugur al elanului metalic, nu ar primi toate sevele primăverii?

Și astfel intră în acțiune toate reveriile germinării. Aceste reverii sînt profund substanțialiste; ele țin de imaginația materială. Alchimistul caută mai puțin un germene anume, specific, un germene desenat în forme care se înlănțuie între ele, cît *materia germinației, forța germinatoare* cu puterea ei universală. Unde va căuta această materie „prolifică", care trebuie să facă să germineze metalul inert, metalul de joasă speță? Adeseori în germenele fructelor, adeseori în ouăle păsărilor. Iată un exemplu printre multe altele. Le Trévisan coace două mii de ouă de găină. Apoi separă albușurile, gălbenușurile, cojile. Prelucrează doi ani și jumătate aceste trei materii cu realități substanțiale atît de diferite. Reunește apoi esențele dominante ale materiilor inițiale. Speră că a obținut astfel chintesența vieții animale. Această chintesență animală, pusă în adevărata matrice minerală, trebuie să provoace, cu materia metalelor inferioare care suferă de o metalitate încetinită, germinația desăvîrșită și rapidă care va da în cele din urmă aurul pur. Găina cu ouă de aur este un apolog naiv care funcționează la suprafața lucrurilor. Imaginația materială, mult mai profundă, visînd în profunzime, găsește germenele aurului în principiile oului. Puterea germinativă a ouălor de găină trezește puterea germenilor aurului.

Adeseori alchimistul este acuzat de lipsă de modestie. Credem că el vrea să creeze ceva din nimic. Or, el nu își gîndește problemele materiale în ordinea *ființei*; el le gîndește în ordinea *devenirii*. În acest domeniu al devenirii, el știe că nimic nu poate *deveni* fără un *germene al devenirii*. Germenele este pentru el schema temporală pe care materiei nu-i mai rămîne decît să o urmeze pentru a avea o devenire regulat productivă. Pentru alchimist, ca și pentru Hegel, „grăuntele este putere"[1].

În regnul animal, puterea germinativă este în general încredințată unor celule speciale. Dar această putere poate să fie – în funcție de gîndirea preștiințifică – mai puțin exact

---

[1] HEGEL, *op. cit.*, trad. fr., vol. III, p. 101.

localizată. Astfel, Hemsterhuis scrie: „Mai mulți indivizi, în cele trei regnuri, conțin părți prolifice în multe alte locuri decît cele care ne par a fi exclusiv alcătuite pentru zămislire. Fiecare particulă a polipului de tremella, a teniei este plină de sămînță. Și cît de multe sînt plantele care produc plante asemenea lor prin cepi, prin rădăcini, tulpini, frunze! Întreg regnul mineral este sămînță“[1].

În această viziune, pînă și cea mai mică parte a unui mineral este un germene al acestui mineral; forța germinativă este *pretutindeni* în metalul omogen. Aici nu mai e vorba de destin, ci de o forță profundă. Totul e sămînță în substanța pură. Un fel de act de credință în virtuțile substanțiale le atribuie nu numai puterea de a persevera în ființă, dar și puterea de a-și purta devenirea spre perfecțiune într-o ființă cu metalitatea ezitantă. Faptul că filosoful din secolul al XVIII-lea se poate gîndi la o substanță atît de activă este dovada că mitul vieții metalice este viu.

Mentalitatea copilului primește, bineînțeles, aceleași imagini. Copilul mărturisește, nu totdeauna cu ușurință, reveriile despre care adulții nu vorbesc. Jean Piaget scrie: „Găsim la unii copii (nu la toți, dar la mulți dintre ei) ideea că bucățile de piatră «cresc» asemenea plantelor: «sînt semințe de piatră» și «din ele cresc pietre», «sînt plantate» etc. Trebuie să vedem în aceste expresii simple figuri de stil? Cele ce urmează vor arăta că e percepută o adevărată viață a pietrei“[2].

Devenirea vegetală – devenire situată între cea animală și cea minerală – suscită reverii analoage a căror putere noi nu o mai înțelegem, dar care nu pot lăsa indiferente o imaginație terestră, o imaginație subterană. Astfel, Cardan întreabă: „Ce altceva este o mină decît o plantă acoperită de pămînt?“[3] Dacă o mină se epuizează, piere, e de ajuns să o acoperi cu pămînt, să o redai liniștitei sale vegetări; un secol mai tîrziu, va fi regăsită și se va descoperi că e în plină creștere. Este o intuiție a vieții minei care străbate secolele. Bacon scrie și el: „Cîțiva autori antici spun că în insula Cipru un fel de fier care, tăiat în bucățele și îngropat într-un pămînt stropit întruna cu apă, vegetează, spre a spune așa, aici, astfel încît toate acele bucățele devin mult mai mari“[4]. Fecunditatea minelor este o temă care prilejuiește în numeroase lucrări aceleași trimiteri erudite (Aristotel, Teofrast,

1 Hemsterhuis, *Oeuvres philosophiques*, vol. I, p. 180.
2 Piaget, *La Représentation du Monde chez l'Enfant*, p. 358.
3 Cardan, *loc. cit.*, p. 108.
4 Bacon, *op. cit.*, trad. fr., III, p. 153, § 797.

Pliniu). Faptul că acest mit subzistă la un autor ca Bacon, ce trece drept creatorul doctrinei experimentale, dovedește îndeajuns că reveria alcătuiește totdeauna o nebuloasă în jurul gîndirii.[1]

Firește, o mină poate îmbătrîni. Un raționalist va spune că este secătuită, pentru că s-a scos din ea tot minereul. Un visător al vieții minei va visa la o *secătuire* mai adîncă, mai organică: „Se spune că atunci cînd o mină îmbătrînește, materia mineralelor sau a metalelor se confundă în asemenea măsură cu cea a zgurei, încît despărțirea de aceasta este aproape cu neputință, pentru că spiritul mineral care trebuia să o înceapă se află aici în cantitate mică și într-o stare de extremă slăbiciune (Duncan, *Chimie naturală...*, partea a 2-a, 1687, p. 165).

Dar vom aminti și imagini încă mult mai precise, care ne vor revela marile forțe simple ale imaginației minerale.

Cardan îl sfătuiește pe miner să caute „trunchiul minei" (p. 101). *Filonul* nu este decît o formă, *trunchiul* este un impuls, impulsul însuși al forței minerale[2]. Ce minunată viziune subterană cînd un miner inspirat găsește sub pămînt întregul arbore al minei! „Materiile metalice sînt în munți, nu altfel decît copacii, cu rădăcini, trunchi, ramuri și frunze" (Cardan, p. 106). Fără îndoială, un frumos gips în formă de vîrf de lance ne face să ne gîndim acum la o frunză de săgeata-apei. Romantismul minei, de la Goethe la Hoffmann, ne-ar dărui multe alte imagini pentru un ierbar mineralogic. Dar acest ierbar nu ar mai fi, în ochii noștri de oameni moderni, decît un catalog de *comparații*. Dimpotrivă, imaginația vie nu se mulțumește cu comparații. Ea nu se mulțumește cu culorile de la suprafață, cu o formă fragmentară. Ea vrea *totalitatea imaginii și întreaga dinamică a imaginii*. Dacă găsește o frunză, ea vrea și trunchiul și rădăcina, precum și întreaga forță a vegetalului înălțat. Adevăratul trunchi, *trunchiul drept*, dacă este subteran, vine din centrul Pămîntului.

---

[1] Nu numai la Bacon, dar chiar și la SCHELLING regăsim această credință. Cf. *Ideen zu einer Philosophie der Natur.* Opere complete, vol. II, p. 158. Buffon dă și el crezare părerii lui BAGLIVI (*Minéraux*, I, p. 416) că marmura vegetează și „se reproduce în aceleași cariere".

[2] Uneori, o inversiune a imaginii conferă imaginii o nouă viață. Astfel, vorbind despre un arbore, PONGE îl numește „filonul verde" (*Le Parti pris des choses*, p. 67). Un cititor care păstrează gustul imaginației cosmice visează la nesfîrșit în fața acestui „filon verde", viața subterană este aici pentru el în continuitate cu viața pădurii.

Pînă acolo merg adîncile rădăcini cunoscute de pămîntenii visători. Arborele minei este un Ygdrasil subteran.

În fața unor asemenea imagini pe care le simți active în mineralogia visată, romantismul pare foarte timid. El este dintr-o epocă în care imaginile cosmice încep să moară sau cel puțin să se dezagrege. Uneori, nu mai vezi aici decît o metaforă timidă. Astfel, în paginile în care Florian își cîntă *Occitania*, el scrie, după ce a vorbit despre fecunditatea unui pămînt care produce struguri și măsline: „Marmura, turcoaza și aurul sînt produse de solul tău roditor" („Estelle", *Oeuvres de Florian*, vol. I, p. 252). Numai sensibilitatea față de vechea imagine poate revela că ea trăiește încă sub o formă discretă. O expresie neglijentă mai arată încă uneori credința unei creșteri *către înălțimi*. Vera, traducătorul lui Hegel, spune, de exemplu, că filoanele sînt șuvoaie de fier „injectate în stîncă". Această *injectare* este un diminutiv pentru libera creștere. Ea păstrează totuși ceva din caracterul dinamic al acesteia. Astfel detonalizate, imaginile cosmice nu cresc decît cu prilejul unor imagini fragmentare. Omul modern a sfărîmat *Imago Mundi*. El nu mai are decît elanuri *particulare* de energie.

IV

Imaginea *maturizării* minerale nu face decît să continue imaginea germinării și a creșterii. În pămînt, aurul se coace așa cum se coace trufa. Are nevoie, totuși, de mai multe milenii pentru a ajunge la maturizarea deplină. Un mineralog care se consacră trup și suflet vieții subterane socotește că aurul din rîuri e mai puțin valoros decît aurul din minele adînci. Aurul din rîuri nu a fost oare smuls din sălașul său firesc înainte de vreme? În albia rîului, aurul nu și-a putut desăvîrși creșterea și nici nu a găsit căldura deplinei maturizări. Torentul a sfărîmat „vasele naturale, înainte de coacerea perfectă", spune Philippe Rouillac, călugăr cordelier din Piemont. Cineva care nu crede în alchimie, cum este Bernard Palissy, crede în coacerea mineralelor (p. 242). Ca toate fructele pămîntului, spune el, mineralele „au altă culoare cînd ajung la maturitate decît aveau la început". În alți termeni, culorile sînt vîrsta. Culorile frumoase sînt semnele unei maturități depline.

Invers, numeroase sînt imaginile unei decrepitudini a metalului care a depășit vîrsta perfecțiunii. Citim, de exemplu, într-o lucrare a chimistului Glauber: „Dacă metalul își atinge deplina perfecțiune și nu este scos din pămîntul de la care nu mai primește hrană, el poate să fie foarte bine comparat în acest stadiu cu omul bătrîn și decrepit... Natura menține aceeași circulație de la naștere și pînă la moarte în metale, ca și în vegetale și în animale".

Dacă metalul nu stă în adevărata-i matrice, el nu-și poate continua viața prin care se perfecționează. În pămîntul arabil, el poate chiar suferi cea mai gravă decădere. Monedele păgîne, spune Paracelsius, multă vreme îngropate în pămînt, devin *pietroase*. Altfel s-ar fi întîmplat dacă ele ar fi regăsit, într-un adevărat sălaș mineral, matricea apropiată vieții lor metalice.

Pentru alchimist, Natura este însuflețită de un *finalism material*. Dacă nimic nu-i împiedică eforturile normale, Natura va face aur din orice metal.[1] „Dacă nu s-ar afla în afară piedici care să se împotrivească planurilor ei, Natura și-ar desăvîrși totdeauna toate producțiile... Iată de ce noi trebuie să privim nașterea Metalelor imperfecte ca pe aceea a Avortonilor și a Monștrilor, care se întîmplă doar pentru că Natura este deturnată de la acțiunile ei și pentru că ea întîmpină o rezistență care îi leagă mîinile și obstacole care o împiedică să acționeze cu aceeași regularitate cu care obișnuise să o facă... De aici mai vine și faptul că deși ea nu vrea să producă decît un singur Metal, este totuși constrînsă să facă mai multe." Numai aurul, totuși, „este Copilul dorințelor ei". Aurul este „fiul ei legitim, pentru că numai aurul este adevărata producție a sa".

Ar fi ușor să acumulăm citate care ar dovedi că, pentru alchimist, viața metalică este calea perfecțiunilor materiale. Aurul este marele mineral viitor, este speranța supremă a materiei, rodul îndelungatelor strădanii ale regnului solidității intime. Locuțiunea *rodul unui efort* își are aici deplinul ei sens material. Efortul și rodul lui sînt, aici, amîndouă, concrete. Aurul este așadar prețuit alchimic, printr-o judecată de valoare substanțială și de valoare cosmică. Sîntem foarte departe de acea judecată de valoare utilitară pe care psihologia clasică o pune la baza vieții ambițioase a alchimiștilor.

---

[1] *Bibliothèque des Philosophies chimiques*, 4 vol., de M.J. M.D.R. Ediție nouă, Paris, 1741. Prefață, pp. XXVIII și XXIX.

Această judecată de valoare materială va apărea încă și mai limpede dacă apropiem de ea judecățile care disprețuiesc metalul impur. Pentru Fabre, plumbul este un aur „ticăloșit, infect și corupt". Pentru Locques, „spiritul metalic avînd în începutul lui un corp josnic și abject"[1], funcțiunea alchimistului este aceea de a-l purifica.

Și întreaga alchimie este animată de o dialectică a laudelor și a injuriilor, a cărei bogăție nici măcar nu poate fi bănuită, dacă ne mărginim să citim studiile istoricilor Chimiei. De fapt, judecățile obiective sînt spulberate de judecățile de valoare.

Nu-i cu neputință să arătăm că această dialectică a laudelor și a injuriilor este solidară cu o adevărată simpatie pentru viața minerală. Vedem mineralogi cum acuză *chimia* că distruge mineralele. Werner vorbește despre minerale așa cum un bergsonian vorbește despre viață. Cu aceleași revendicări de cunoaștere intimă, concretă, directă, nu ar fi mai bine să cunoaștem mineralul *în mod direct* – reflectează Werner –, studiindu-l cu ajutorul mijloacelor naturale, prin cele cinci simțuri? Mirosul, gustul, pipăitul vor spune despre el mai mult decît cîntarul: Werner își iubea colecția de pietre ca pe o familie de ființe vii. El primise o *educație minerală*. De mic copil, drept răsplată pentru munca lui școlară, primea eșantioane de aramă, plumb, zinc... Jucăriile lui erau mici unelte de miner, în loc de o stînă cu oi, i se dăruia o mică instalație minieră. Astfel, el a cunoscut și a iubit viața subterană.[2] Un minereu era pentru el o amintire din copilărie.

V

În fața fructelor metalice ratate, cu defecte din naștere, malnutrite, nu îndeajuns de coapte, nu îndeajuns de bine arse, ce trebuie să facă alchimistul? Cum se situează într-o ordine de *valori* mai curînd decît într-o ordine de *fapte*, nu o dată el începe să mizeze pe dialectica fundamentală a oricărei valori: pe bine și pe rău. Nu este oare mai bine, înainte de a viza binele,

---

[1] Locques, *Les Rudiments de la Philosophie naturelle touchant le Système du Corps mixte*, Paris, 1645, vol. II, p. 111.

[2] Cf. Dürler, *loc. cit.*, p. 13.

să meargă *pînă la capătul* răului? Urmăm atunci tentația de a accentua *răul materiei*. Numai după ce vom fi cunoscut pînă la capăt răul materiei vom putea să avem certitudinea de a-l elimina din rădăcini. Atunci vom vedea frumoasa materiei conăscîndu-se din materia abjectă, pentru a vorbi ca un alchimist claudelian.

Astfel se legitimează, în ochii unui visător, numeroasele practici alchimice de *înjosire* a materiei, corupția materială profundă, intimă. Și regăsim, într-un sens mai adînc substanțialist ca niciodată, procesul dialectic: să murdărești *pentru* a curăța – să corupi *pentru* a regenera – să pierzi *pentru* a salva – să te pierzi *pentru* a te salva. *Viața morală este o practică ce ține de univers.* Valorizarea, oricare i-ar fi obiectul, nu poate avea elan decît dacă mai întîi face un pas îndărăt. Valoarea trebuie să țîșnească dintr-o antivaloare. Ființa nu are valoare decît dacă se iscă dintr-un neant. „Pentru a ști să faci metale, trebuie să știi să le distrugi"[1], declarație pe care nu o înțelegem prea bine dacă ne mărginim să o traducem în dialectica modernă a analizei și a sintezei. Am avea o mai bună măsură a dialecticii alchimice, dacă am raporta-o la o dialectică platonică și a vieții și a morții. Și astfel vom trăi în sensul lui deplin, cuvîntul *mortificare*, atît de frecvent folosit în operele alchimice. *Mortificăm* o substanță pentru a o regenera. O mortificăm adăugîndu-i *o substanță de moarte*, o sare de materie moartă, un „praf de mumie", sau, conform termenului consacrat, „mumia".

Să facem cîteva precizări cu privire la unele dintre aceste dialectici alchimice.

În mod general, de-a lungul secolelor preștiințifice, corupția, putreziciunea sînt considerate funcții *pozitive*, indispensabile unei germinări normale. E adevărat atît despre lumea minerală cît și despre lumea vegetală. „Tot astfel cum un bob de grîu semănat în pămînt produce multe alte boabe dacă putrezește acolo și se mortifică; și, dimpotrivă, nu produce nimic dacă nu moare; la fel, semințele tuturor lucrurilor care se nasc și cresc pe pămînt se schimbă și putrezesc; și de îndată ce încep să degradeze, germinează..."[2] Dar cum va putea un spirit modern să realizeze comparația, dacă nu uită noțiunea modernă de îngrășămînt? De fapt, în prima lui valorizare, *gunoiul* nu este

---

[1] Locques, *loc cit.*, vol. II, p. 111.

[2] Nicolas Flamel, *Bibliothèque des Philosophies chimiques*, vol. II, p. 301.

propriu-zis *un îngrășămînt* pentru plantă. El nu slujește la *hrănirea,* la îngrășarea seminței și a plantei. El slujește la a face sămînța să putrezească. Sămînța dintr-un pămînt acoperit din belșug cu gunoi *participă* la putrezirea gunoiului.

Nu ar trebui să credem că aceste reverii sînt cu totul perimate. În cartea lui, *Hoinarul de sub cort,* Constantin-Weyer scrie cu toată liniștea (p. 12), transpunînd în stil modern vechea imagine a alchimiștilor: „Lucru ciudat, acest copac atît de sănătos s-a născut din putreziciune. Zadarnic am semăna sămînța care-i dă naștere, dacă ea nu s-ar descompune în pămînt. Amidonul, fecula și albumina care învelesc germenele trebuie să piară și să putrezească pentru a se naște arborele. Așa este Viața, fiică a morții"[1].

În anumite texte, gunoiului i se atribuie o funcție și mai specială: el atrage impuritățile seminței, ajutînd astfel sămînța și planta să-și elimine excrementele. Vedem aici în acțiune *participarea* atît de caracteristică a imaginației materiale. Orice materie își conglomerează calitățile, ea atrage la sine tot ceea ce-i poate accentua calitățile. Gunoiul are astfel un fel de forță de atracție pentru tot ce este impur, gunoiul este un abces care fixează impuritatea semințelor. Dacă reflectăm cît de cît la această ciudată intuire a valorii substanței murdare, vom înțelege mai bine anumite atracții față de noroi. La adăpostul unei judecăți obiective, vom putea caracteriza anumite comportamente subiective despre care am vorbit într-un capitol anterior.

Dar poate că o dialectică mai puțin valorizată, nu atît de profund angajată în valorile umane ne va face să înțelegem mai bine gîndirea dialectică a alchimiștilor.

Întîlnim adeseori, retrăind metalismul alchimic, o dorință de *a readuce o substanță la starea de cruditate.* Iată o noțiune care a dispărut cu adevărat din mentalitatea modernă. Să faci să fie din nou *crud* ceea ce a fost *copt,* iată o operație care pentru noi nu mai are nici un sens. Dacă schimbări pozitive intervin prin coacere, nu vedem cum am putea anula această operație. A coace nu mai comportă pentru noi nici o dialectică activă. Nici un

---

[1] Léon Bloy se slujește de această imagine și o pune în centrul unui maniheism apocaliptic. El îi spune fecioarei înțelepte să semene în genunchi, căci numai Dumnezeu fecundează semințele. Dar „nu există decît trei feluri de a semăna: în putreziciune, în abjecție și în slăbiciune" (*Poèmes en Prose,* „Mars").

bucătar nu s-a gîndit vreodată *să readucă la starea de cruditate* o pulpă de miel prea coaptă. Coacerea excesivă este, în acest caz, o lipsă de pricepere de neispășit. Un sos care, în termeni culinari, *s-a tăiat*, poate fi încă dres. Dar carnea prea coaptă nu mai poate „figura" pe masă decît ca tocană.

În regnul metalului, unde coacerea este o metaforă, gîndirea și visele sînt mai libere. Să cercetăm așadar lucrurile de la începuturile lor și să ne oprim asupra cosmicității coacerii minerale. Lenta „coacere" a metalului în sînul pămîntului se face atît de bine, încît ea poate păstra vii principiile *mineralului crud*. Dimpotrivă, coacerea în athanor a putut încetini elanul ce se voia ațîțat. Trebuie atunci să nu ne încredem în căldura brutală, să nimicim violențele imprudente ale focului și să regăsim toate persuasiunile căldurii potolite, urmînd sfaturile unui limbaj care formează, în legătură cu fiecare obiect, *dubletele* subiectivului și ale obiectivului. Atunci se nasc principiile unei coaceri ritmanalizate, reglînd tirajul cu un *soupirail* (răsuflătoare) care *soupire* (suspină), cu *soufflets* (foale) care *soufflent* (suflă). Dar atît *soupirail*, cît și *soufflet* trebuie uniți dialectic, situîndu-ne în punctul de sensibilitate al coacerii. Suspinăm *(on soupire)* „dedesubt", suflăm *(on souffle)* „deasupra". Cu atîta delicatețe imaginară, cum să nu regăsim finețurile materiale! Astfel, germenii sînt ei înșiși regenerați. Devenirea minerală reîncepe. Speranța ritmică a alchimiei își găsește aici rațiuni materialiste. Alchimia crede într-o sensibilitate primăvăratică a mineralului, într-o reînnoire a metalului reîncruzit. Acesta regăsește vitaminele metalității.

Toate aceste dialectici se desfășoară într-o atmosferă pătimașă, cu incantații de iubire și imprecații de mînie, într-un dialog de cuvinte injurioase și de cuvinte tandre. Acest materialism vorbit, exaltat, invectivat este o dialectică de valori umane. El ne face să înțelegem omul mai curînd decît lucrurile, sau, mai bine zis, el înscrie lucrurile în seama omului. Niciodată omul nu a fost cu atîta sinceritate *în lume* ca în acele timpuri ale viselor alchimice, căci adeseori o materie, prin puterile ei legate de reveriile cosmice era de ajuns pentru a-l situa pe visător *în adîncul lumii*. E o nouă dovadă a caracterului „angajat" al reveriilor imaginației materiale. Alchimia conține și numeroase lecții pentru o doctrină a imaginației materiale, imaginație cu atît mai sinceră cu cît cere o adeziune totală la viața universului.

VI

Nu ne vom mira că o atît de mare putere de viață minerală poate să contribuie la conservarea ființelor vii cele mai diverse care se află blocate în carierele miniere. Toată lumea a citit celebra povestire a lui E.T.A. Hoffmann, *Minele din Falun*[1]. Ne amintim că trupul unui miner strivit în mină este regăsit la douăzeci de ani după dispariția sa. Este intact, ca și cum ar fi murit ieri. Hoffmann, în conformitate cu propriul lui geniu, a învăluit această legendă într-o atmosferă de vise și de amintiri, urmărind mai ales toate seducțiile vieții subterane. Arta povestitorului este atît de mare, raționalizările evocate sînt atît de iscusite, încît putem subestima ponderea onirică a imaginilor. Pentru a trăi aceste imagini în toate funcțiile lor onirice, ar trebui să le măsurăm cu măsura unui adevărat mit al minei-sarcofag, mit care a exercitat o îndelungată influență asupra literaturii germane. Fără îndoială că povestirea a fost scrisă într-o perioadă cînd imaginea logodnicului „conservat" intact în mină, de forțele vii ale minei, își pierduse orice crezare și Hoffmann a fost obligat – pentru ca povestirea sa să fie verosimilă – să se apropie de viziunile nebuniei. Dar cît de profundă va deveni imaginea din centrul povestirii, dacă îi conferim preambulul de legendă, dacă amintim aventurile extraordinare povestite de atîția călători care timp de un secol au vizitat minele scandinave! Personal, am recitit cu alți ochi povestirea lui Hoffmann, după ce am studiat imaginile minerale, imaginile mineralizării. Această pregătire „imaginară" îngăduie situarea unor valori ascunse. Critica literară este datoare să cunoască la fel de bine ca trecutul viselor trecutul gîndirii. Vom încerca să restituim acest preambul de legendă înainte de povestirea scriitorului.

Să recitim mai întîi, de exemplu, o operă înțeleaptă, o operă sceptică precum cea a lui Bernard Palissy, și vom înțelege ce înseamnă o endosmoză a legendei cu experiența. Bernard Palissy crede că „omul, animalul și lemnul pot să se reducă în piatră" (*Opere*, p. 203). El mărturisește, totuși, că nu a constatat acest fapt cu privire la om. Spune că a cunoscut un medic care văzuse în cabinetul unui nobil „un picior de bărbat pietrificat"; un alt medic a văzut „capul unui bărbat, de asemenea pietrificat".

---

[1] Trad. reeditată la Éditions Colbert, vol. I.

Bernard Palissy găseşte pentru aceste fenomene o explicaţie care se află în centrul multora dintre gîndurile sale: totul se face prin „puterea congelatoare", prin atracţia sărurilor. În multe dintre paginile operei sale, Bernard Palissy trăieşte cu adevărat această forţă de contractare a sărurilor, această atracţie a asemănătorului de către asemănător, care va juca un rol atît de mare în intuiţiile lui Bacon. „Sarea din corpul mort, aflîndu-se în pămînt atrage cealaltă sare (cea din pietre)... şi cele două săruri împreună vor putea întări şi reduce corpul omului la o materie metalică."

În legătură cu această atracţie atît de profund substanţialistă, indice atît de limpede al unei imaginaţii materiale, Bernard Palissy vede o nouă aplicaţie la butucii de vie care, în argilă, s-au transformat, spune el, în fier (p. 207), „căci se ştie bine că sarea din viţa de vie numită tartru are mari virtuţi în raport cu metalele".

Acţiunea mineralizantă este deci aici eminamente *pozitivă*. O imaginăm acţionînd împotriva obişnuitelor forţe de disoluţie.

Cu cît urcăm mai mult în trecut, cu atît sînt mai active aceste forţe legendare. În *Tirocinium Chymicum*, Jean Béguin vorbeşte despre principiul sării geme, despre *Elixirul mineral* ce a conservat „trupul acelei frumoase fete care, în timpul papei Alexandru al VI-lea, a fost găsit într-un vechi mormînt, la fel de proaspăt ca şi cum fata abia ar fi murit, deşi ea se găsea acolo de mai bine de 1 500 de ani"[1].

Folclorul, ca şi străvechile cărţi de vrăjitorie, ne-ar ajuta de asemenea să ne pregătim pentru acest *materialism legendar* care ne frămîntă la nesfîrşit imaginaţia. De aceea Paul Sébillot[2] notează că arama este, în anumite povestiri, „sîngele mineralizat al oamenilor striviţi de giganţi". Ştim de altfel că mitologia clasică explică existenţa giganţilor legendari prin faptul că pămîntul ascunde oseminte fosile de mari dimensiuni. Boccaccio vorbeşte despre un gigant pietrificat de două sute de coţi, dezgropat în Sicilia.

Dacă avem prezente în minte acele vechi amintiri omeneşti citite în cărţi vechi, un fel de *onirism al lecturii*, alcătuit în zona intermediară a faptelor şi a viselor, ne face să întîmpinăm povesirea cea nouă cu mai multă bunăvoinţă. Îi acceptăm mai uşor trăsăturile oarecum exagerate, ca, de exemplu, următoarea: florile de la butoniera logodnicului „nu purtau nici cea mai mică

---

1 Citat de BARBA, vol. I, p. 28.
2 Paul SÉBILLOT, *Le Folklore de France*, I, p. 15.

urmă de distrugere" (Hoffmann, *loc. cit.*, p. 120). A merge oarecum prea departe într-o povestire fantastică este un mod de a accentua caracterul plauzibil al unui fantastic mai moderat. Floarea? Nu, dar chipul, da. Oare nu am citit în atîtea cărți povestirea acelor minuni?

Dar ne-am dus de-a dreptul în centrul imaginii realiste a metalizării, de vreme ce această imagine este miza povestirii. Dar numai această imagine nu spune, totuși, întreaga putere minieră. Trebuie să-i adăugăm puteri mai vagi, mai înăbușite, care sînt tot atîtea atracții ale vieții minerale, ale vieții subterane. Aceste puteri țin de o imaginație a materiei.

De fapt povestirea, ca și doctrinele visătoare ale minei, trebuie să-l ducă pe cititor pînă la înseși sălașurile mineralizării. Trebuie trezit telurismul cititorului, trebuie trezită în cititor preocuparea lumii minerale. Atracția pentru mină este îndelung descrisă în povestirea lui Hoffmann. Viața minerală îl atrage nelimitat pe cel consacrat vieții minerale, morții minerale. Și se ajunge la imagini complexe, în care psihanaliza va găsi un admirabil material de cercetare. Simbolurile întoarcerii în pîntecele mamei și a morții mamei sînt aici surprinse în sinteza lor. Niciodată sinteza nu a fost mai puternică, mai concentrată decît în această imagine. Suflete sensibile, mai aeriene, mai solicitate de vertijul undei, vor da îndărăt în fața acestei sinteze a minei-mamă-moarte. Ele vor găsi că anumite imagini ale povestirii sînt *macabre*. Dar prin chiar aceasta, povestirea lui Hoffmann va deveni cu ușurință un test psihanalitic.

Să privim mai îndeaproape amestecul dintre uman și teluric și vom înțelege sensul imaginilor morții *îngropate* și ale morții *profunde*. Regina subterană vrea să-i răpească unei fete de pe pămînt logodnicul. Ea îl subjugă prin hipnotismul adîncimilor. „Jos, tot mai jos, lîngă tine!" șoptește visătorul (p. 100), iar Hoffmann comentează: „Eul său *adevărat* coborîse în centrul pămîntului și se odihnea aici în brațele reginei, în timp ce el ajungea în obscurul său așternut din Falun", în locuința logodnicei sale vii. Această divizare într-o ființă a somnului și o ființă a stării de veghe, această dualitate a vieții visului și a vieții reale sînt prezentate cu o mare delicatețe psihologică. Verticalitatea conștientului și a inconștientului este redată în mod foarte sensibil prin acest somnambulism al profunzimilor. Urmărindu-i

evoluția, înțelegem de ce Dürler a putut spune[1] că coborîrea în adîncul pămîntului este unul dintre simbolurile cele mai active în studierea inconștientului.

În ciuda tuturor calităților sale, povestirea din *Minele din Falun* nu ni se pare o povestire perfectă. Determinările prin imagini materiale ne permit să aducem cîteva obiecții. De fapt, povestirea nu mi se pare îndeajuns de *metalic meditată;* aparatul său social dăunează puterii sale cosmice. Imaginea fundamentală a *minerului mineralizat* nu apare decît la sfîrșit. Ea nu e pregătită de nenumăratele bogății pe care autorul le-ar fi putut găsi în legende. Abia ieșit din mină, corpul mineralizat devine pulbere, parcă pentru a interzice orice anchetă pozitivă asupra faptului miraculos, ca și cum autorul ar renunța dintr-o dată la totalitatea viselor mineralizării.

A mai fost uitată și o altă trăsătură: o veche carte spunea că, scos din adîncul pămîntului, la cincizeci de ani după îngroparea lui, trupul omului teluric era încă *ușor călduț*. Ca și atîția alții, Jean-Paul Richter a cunoscut această legendă. El menține trăsătura legendară. La el, cadavrul copilului regăsit la optzeci de ani după dispariția sa în abis este încă *ușor călduț*. Astfel vrea onirismul terestru al mineralizării în adîncul pămîntului. Prin multe aspecte, această mineralizare intimă, potolită, lentă, survenind în timpul unui somn liniștit, surprinzînd ființa totdeauna adormită, este diferită de pietrificarea meduzantă. Ea nu îngheață chipul printr-o spaimă care să-l încremenească. Între cele două există întreaga diferență dintre o imagine a formelor și o imagine materială. Vom vedea în cele ce urmează că o imagine cu adevărat intimistă păstrează urma unei blînde călduri. Tot ceea ce se formează încet, în domeniul imaginarului, păstrează o blîndă căldură.

---

[1] DÜRLER, *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik*, p. 110. Această povestire poate fi ușor asemănată cu vechile mituri. De exemplu, numeroase istorisiri spun că Trophonius este „un vestit arhitect care, fugind de dușmanii săi, fusese înghițit de pămînt lîngă Lebadea, și că acum trăiește acolo o viață veșnică, prezicînd viitorul celor care coboară pînă la el spre a-i pune întrebări" (ROHDE, *Psyché*, trad., p. 95). Povestirile moderne – de tipul celor ale lui Hoffmann – pun în evidență instanțe materiale care nu apar în anumite povestiri străvechi, deja foarte evhemerizate. Iată de ce cităm doar în treacăt referințele la povestiri similare pe care le vom găsi studiate în cartea lui Rohde (cf. pp. 102-103).

Ni se va obiecta poate că facem aici o distincție cu totul artificială, și anume că astfel vor fi oprite participările care sînt viața însăși imaginației materiilor. Dacă vrem, dimpotrivă, să urmărim imaginile materiale în profunzimea lor, sau mai exact în căutarea niciodată terminată a profunzimii substanțiale, nu vom putea ignora prestigiul mineralelor subterane, ca și cum profunzimea în substanță și profunzimea în mină le-ar multiplica sensul simbolic. Pentru visător, cînd mineralele ies la suprafață, cînd își etalează ființa la lumina zilei, ele tind să devină forme, creșterea lor a luat sfîrșit și sînt acum inerte și reci. În adîncul minei, au toate privilegiile devenirii, toate posibilitățile devenirii. Conceptele neglijează prin însăși funcția lor detaliile. Imaginile, dimpotrivă, le *integrează*. Metalul desăvîrșit poate să pară rece, el poate să dea o primă impresie de răceală care fixează ideile unui filosof. Dar prin creșterea sa imaginară metalul integrează o căldură a creșterii. Visele substanței *concentrate* îi conferă această calitate de căldură pe care experiența i-ar putea-o refuza.

VII

Toate aceste imagini vor fi limpezi dacă abordăm mineralismul împreună cu temele voluntarismului, acceptînd imaginile dinamice ale *energiei miniere*. Ochiul marinarului este pătrunzător pentru că e destins și vede departe; ochiul minerului este pătrunzător pentru că e încordat și vede bine. Bătrînul miner din *Minele din Falun* îi spune asta vagabondului mărilor (p. 97): „Cine îți spune că dacă o cîrtiță oarbă scormonește pămîntul, călăuzită de un simț orb, ochiul omului nu dobîndește pe nesimțite, în adîncurile cele mai îndepărtate ale minei, la lumina torțelor subterane, mai multă energie, și nu izbutește în sfîrșit să surprindă cu străpungătoarea-i privire, în formele minunate ale regnului mineral, reflexul a ceea ce este ascuns acolo sus, dincolo de nori?" Minerul trebuie să vadă mai mult decît un reflex, el trebuie să vadă însăși materia *influențelor* cerului. Aceste influențe sînt mai ascunse în materie decît în aștri, trebuie așadar ca minerul, în tenebrele minei, să fie cel mai lucid dintre vizionari.

Va trebui deci să citim în ochii minerului magnetismul voinței. Privirea-i neîmblînzită este precisă ca și pîrghia pe care o

înfige între stînci. De sub pleoapa ca o gangă, ochiul mineral îl priveşte pe miner:

> Wie rote augen drangen
> Metalle aus dem Schacht,

spune Eichendorff. Dacă nu *urcăm* dinamica imaginilor pînă la a trăi duelul magnetismului animal şi al magnetismului mineral, nu ne putem bucura de toate binefacerile dinamice ale anumitor pagini din Hoffmann (cf. p. 108): „Există printre noi o străveche credinţă că puternicele elemente, pe care minerul le cucereşte, îl distrug, dacă el nu-şi dă toată strădania să le stăpînească, dacă se lasă pradă unor gînduri străine ce-i distrag forţele pe care trebuie să le consacre în întregime muncii sale în pămînt şi cu focul". Să mai spunem că un asemenea text trebuie înţeles în sensul lui tare şi direct, şi nu în sensul unei energii abstracte? Minerul trebuie cu siguranţă să căptuşească cu lemn cu mare grijă galeriile, el trebuie să facă baraje sau să devieze cursul torenţilor subterani, dar adevărata luptă este cea împotriva mineralului, înzestrat cu toate puterile sale – reale şi imaginare. Această luptă implică reverii ale voinţei, reveriile unei puteri imperioase. Elementul trebuie supus, maleficiile sale trebuie dominate. O dată mai mult vedem că truditorul trebuie să fie cel mai puternic în însuşi domeniul imaginilor.

Am consacrat mai multe pagini comentariului nuvelei lui Hoffmann. Acest comentariu nu poate fi decît improvizat: ca să fie complet, ar trebui să-l facem cu cartea în mînă. Noi însă nu am vrut decît să atragem atenţia asupra posibilităţii de a face un comentariu *materialist* al acestui text, urmînd atracţia profundă exercitată de *imaginile materiale*. Este un punct de vedere pe care, dacă l-ar lua în considerare, critica literară nu ar avea decît de cîştigat, căci reveriile materiale îl înrădăcinează pe om în universul său. Dürler a consacrat o carte interesantă (a se vedea mai sus) studiului minelor din Falun în literatura germană. Uneori totuşi sensul interesului pentru materie nu este urmărit îndeajuns de riguros. Nu este determinat aici cu claritate ceea ce distinge imaginile fundamentale, imaginile care controlează povestirea, pe de o parte, şi, pe de altă parte, imaginile anexe, adeseori fugare, aproape totdeauna aleatorii, pe care diferiţii autori le adaugă povestirii, tulburînd astfel oarecum *necesitatea imaginilor materiale*. Visul mineral este un vis atît de profund, el

suscită un arhetip atît de constant, încît un autor capabil să-l trezească în sufletul cititorului său este sigur că face o operă care-i vorbește acestuia. Dacă citim de două ori povestirea lui Hoffmann, meditînd asupra imaginii materiale prin care ea sfîrșește, vom simți la a doua lectură acțiunea imaginii minerale fundamentale. Să notăm, de altfel, în treacăt că imaginile materiale sînt adeseori imagini care ne apar la o *a doua lectură*. Numai *a doua lectură* îi poate conferi imaginii-forță adevăratele recurențe. Ea face ca interesul să se concentreze. Ea constituie din toate interesele de ordin afectiv un *interes literar*. Nu există *literatură* decît la o *a doua lectură*. Or, în zilele noastre, cărțile nu sînt citite decît o singură dacă, pentru capacitatea pe care o au de a ne surprinde. Imaginile pitorești trebuie să-l surprindă pe cititor. Imaginile materiale, dimpotrivă, trebuie să ne trimită în regiunile vieții inconștiente unde imaginația și voința își împletesc rădăcinile adînci.

VIII

Printre puterile mineralizante cu deosebire valorizate de imaginație, să deslușim, fără a insista prea mult, puterea sării, care ar cere ea singură o psihanaliză specială, căci este o putere insidioasă care lucrează la limita pămîntului și a apei. Sarea se dizolvă și se cristalizează, ea este un Ianus material.

Urmînd alchimia, am putea găsi multe imagini ale puterii imaginare a sării. Cînd Paracelsius a introdus sarea ca al treilea principiu ce trebuie adăugat mercurului și sulfului (adică apei și focului), a fost ca și cum ar fi introdus principiul coeziunii, principiul solidității. Sarea simbolizează legăturile care constituie *corpul*[1], atît corpul uman, cît și corpul pietrelor. Sarea este valorizată ca un principiu de *concentrare activă*. Ea cheamă la sine, trage către sine senzații multiple. Sarea ar putea sluji drept temă materialistă acestui sfat dat de André Spire *(Poeme de aici și de acolo)*:

Și miile de mîini ale simțurilor tale,
Întinde-le, devino, fă-te centru.

---

[1] Cf. Herbert SILBERER, *Probleme der Mystik und ihrer Simbolik*, p. 77.

Sarea este un *centru* al materiei. „Fă-te centru", iată un imperativ care se citește geometric sau material. El ascultă sau de legea cercului, sau de legea sării. Este așadar un test care oferă o bună dialectică a caracterelor. Dar vom avea poate o măsură mai simplă a acestei puteri dacă vom lua cîteva exemple în care ea este redusă, spre a spune astfel, la caracterul său *central.* Acesta este cazul intuiției materialiste a lui Bernard Palissy.

Pentru el, „sarea nu este niciodată trîndavă". Ea are drept funcție să determine și să mențină consistența lucrurilor: „Sarea este coerența și cheagul generator și conservator al tuturor lucrurilor". Există o sare care menține pămîntul „în ființa lui". Ființa nu este situată într-o existență lipsită de tensiune. Și sarea este cea care face ca ființa să tindă către centrul ei. Sarea este principiul concentrației. Vedem în aceste intuiții naive cum substanțele și funcțiile lor își schimbă între ele valorile. Orice soluție dorește să fie concentrată. Sarea cheamă oarecum materia solidă la existența-i condensată. Pentru Jean Béguin, „soliditatea tuturor lucrurilor depinde" de sare[1].

Cei care vor face, spune alchimistul, dificila anatomie a sării" vor vedea că ea este „sediul fundamental" a oricărei naturi, „punctul și centrul" tuturor virtuților și proprietăților, al oricărui principiu „celest și elementar". Se va vorbi despre „sarea centrală" din toate lucrurile. Într-un anume fel este „o mică lume" a micii lumi. Astfel, omul este o mică lume care reproduce lumea prin organele sale, dar în el o sare trăiește și îl specifică încă o dată. Structura este visată în infinitul mic. Sarea este „*nodul* celorlalte două principii de corporificare, sulful și mercurul, și le dă trup" (Fabre, *Manualul tainelor chimice,* Paris, 1636, p. 34).

Pentru abatele Pluche, „sarea este indestructibilă" *(Istoria cerului văzut conform ideilor poeților, ale filosofilor și ale lui Moise,* 1708, vol. II, p. 81). Între cristale există diferențe pentru că *sarea* din ele este amestecată cu uleiuri, pămînturi, metale. „Natura și mîna omului pot varia sarea, îi pot schimba calitățile, o pot uni cu noi materii și o pot separa de ele. Dar nu pot nici produce sarea și nici nu o pot distruge." Prin sare, substanța face dovada existenței sale *centrale,* departe de orice umflare, revărsare, colcăire. A visa sarea la modul cel mai intim înseamnă a ne duce către cel mai tainic lăcaș al propriei sale substanțe.

Sarea este un principiu de purificare. Alimentele sînt „producătoare de excremente", abia a șaizecea parte din ele este

[1] Jean BÉGUIN, *Les Éléments de Chymie,* Lyon, 1665, p. 32.

bună (spune Fabre), restul trebuie expulzat prin mijlocirea „facultății expulzatoare a organului care macină acest aliment". Rîdem de noua folosire a aforismului „opiumul te face să dormi pentru că are capacitatea de a te adormi" pentru că nu trăim cu imaginația activitatea centrală a sării, care expulzează tot ceea ce ar putea destinde „nodul său gordian".

Să ne străduim să comparăm noțiunile științifice evoluate ale concentrației și ale cristalizării cu imaginile activiste aflate aici în acțiune, și vom înțelege rolul cosmic atribuit sării de către Bernard Palissy. Sarea este dubletul materialist al contexturii geometrice a lucrurilor. Dacă intemperiile dizolvă această sare intimă, piatra se destinde, se fărîmițează. Curînd ea devine o grămadă de pulbere. Astfel, vîntul din sud, spune Bernard Palissy, dizolvă sarea din anumite pietre, care sînt de aceea numite „vîntoase".

Un alt autor, Henry de Rochas, scrie: dacă pămîntul ar fi „lipsit de toată sarea lui, el ar deveni atît de ușor, încît pînă și cel mai mic vînt l-ar spulbera, ca pe o puzderie de atomi"[1].

Sarea care menține lucrurile menține și viața. În anumite intuiții, ea este germene de viață și, fiind germene de viață, are o putere generatoare. Pentru Blaise de Vigenère *(loc. cit.*, p. 265), „în corăbiile încărcate cu sare se nasc mai mulți șobolani și șoareci decît în celelalte".

Aceste cîteva însemnări arată îndeajuns ce poate însemna o imaginație a forței constrîngătoare a sării, o dinamică imaginară a sării, dacă vom căuta puțin sub fenomenologia gustativă a sării, vom găsi aceste imagini de o intimă tenacitate. Vom vedea atunci că reveriile materialiste depășesc în mod cu totul neobișnuit datele senzației. Sarea, care, la urma urmei, este un dat uman destul de neînsemnat, capătă în reveriile materialiste un rol de o mare importanță. Visele nu sînt pe măsura lucrurilor.

IX

Uneori intuiții filosofice generale sînt luminate de intuiții contrarii. De tema *vieții metalelor* putem apropia, spre a obține un efect de contrast, teoriile atît de extraordinare ale lui

1 Henri de Rochas, *La Physique réformée*, 1648 p. 51.

Lamarck. Pentru marele naturalist, formele cele mai variate ale lumii minerale, argila ca și creta, amiantul ca și schistul, sînt *reziduuri* ale vieții vegetale sau ale vieții animale. Semnele de organizare pe care le putem descoperi în materia brută sînt, pentru Lamarck, urmele singurei puteri de organizare în acțiune din natură: viața. După moartea ființei vii, principiile materiale acumulate de viață, care sînt mai ales *aerul* și *apa,* au dispărut mai întîi. Cel de al treilea principiu material, focul, s-a risipit apoi în parte; totuși, o altă parte din focul vital poate să se ascundă și noi îl regăsim în pietrele tari. Aceste pietre tari, reziduuri extrem de condensate, sînt așadar fosile de viință vie, fosile nu ale formei, ci ale materiei înseși.

Astfel, piatra, cristalul, metalul sînt tot atîtea exemple ale arhaismului materiei organizate de către viață. Cititorul care va avea răbdarea să citească de exemplu cele două tomuri groase ale lucrării *Cercetări asupra cauzelor principalelor fapte fizice* (An II) va înainta din mirare în mirare. El va vedea cum imaginația vitalistă a lui Lamarck ignoră toate rezultatele chimiei din vremea sa. Principiul regulator al chimiei lamarckiene este tendința pe care o au toate compusele din natură să *se distrugă* pornind de la materia vie (vol. II, p. 33). Un fel de *sistematică a morții,* a unei morți intime, a unei morți a materiei, face să apară succesiv diversele materii minerale pornind din materiile organizate de către viață. Lamarck rezumă toată această evoluție pe dos, care merge de la materiile vii la materiile minerale, printr-un tablou (vol. II, p. 360) la care ține mult. Îl reproduce, mai dezvoltat, în cartea sa din Anul V, în care reunește *Memorii înfățișînd bazele unei noi teorii fizice și chimice* (p. 349). Acest *tablou al corpurilor brute* pornește de la „rămășițele corpurilor vii". Sîngele, bila, limfa, urina, grăsimea, gelatina, fibrina, oasele, substanța cornoasă dau „pămîntul animal al testaceelor" și „pămîntul cimitirelor". Pe de altă parte, sărurile esențiale, zahărul, substanțele mucilaginoase; guma arabică, uleiul, rășina, fecula, glutenul, partea lemnoasă dau „pămîntul vegetal al cîmpiilor" și „pămîntul vegetal al mlaștinilor". Pornind de la aceste patru *pămînturi,* dispuse în patru coloane, Lamarck indică mineralele fosile.

Iată, ca exemple, cîteva dintre mineralele fosile ale elementului viu, în ordinea unei *distrugeri* din ce în ce mai accentuate. Lamarck arată, printre alte substanțe provenind de la animale, creta, marmura, gipsul, silexul, agata, opalul, diamantul. Argila, ardezia, steatita, talcul, mica, jaspul, grenata, turmalina, rubinul,

ametistul provin din vegetale. Figurează în tablou de asemenea – cu începere de la un anume stadiu de *distrugere intimă* –, provenind atît din elementul animal, cît și din cel vegetal, mai întîi piritele[1], apoi mineralele din metale, în sfîrșit, metalele native ele însele. Astfel, plumbul, fierul și aurul, în reveria minerală a marelui naturalist, sînt cărnuri condensate, sînge sau seve ultracoagulate. Aceste cărnuri fosile mai păstrează încă ceva din focul care provine dintr-o viață imemorială. Acest foc rezidual le conferă opacitate și culoare. Cînd vine moartea totală, evoluția regresivă a vieții minerale va da materia ultimă, ultimul cadavru: cristalul de stîncă. În cristalul de stîncă, pămîntul „se bucură pe de-a-ntregul de proprietățile sale, care sînt soliditatea, fixitatea, infuzibilitatea și lipsa completă de miros, de gust, de opacitate și de culoare" (*Cercetări...*, vol. II, p. 369).

Exemplele cele mai familiare pretind a oferi dovezi cu privire la acest destin de distrugere materială (*Cercetări...*, vol. II, p. 357). „E de ajuns să cercetăm, spune Lamarck, substanța celor mai multe pietre pentru a avea numeroase prilejuri de a ne asigura de trecerea de la starea calcaroasă a unei substanțe la starea de silex. Exteriorul tuturor pietrelor aproape este încă pe de-a-ntregul calcaros, iar interiorul pe de-a-ntregul din silex sau cu totul vitros..." Astfel, nu mai este vorba de o uzură superficială a pietrelor. Moartea se află în interiorul lor. Cu cît ființa este mai condensată, cu atît ea este mai departe de viață. Tot ceea ce se condensează, tot ceea ce se usucă și tot ceea ce se zbîrcește poartă semnele morții materiale. Ceea ce atîrnă cel mai greu este și elementul cel mai mort, cel mai tasat, cel mai adînc îngropat. Pămîntul întreg, pentru Lamarck, este astfel un fel de cimitir cosmic, de cimitir universal în care totul este cadavru. Sprijinindu-se pe această sistematică a cadavrului materiilor, Lamarck tratează drept amăgiri toate teoriile alchimiste care au crezut în viața minerală, în maturizarea lentă și controlată de reguli stricte a metalelor.[2]

Poate că cercetarea unor imagini atît de circumstanțiate ca acelea din „geologia" lui Lamarck, imagini care se oferă în toate

---

[1] Cine se gîndește prea mult la viață riscă să se gîndească la elementul inanimat dintr-o perspectivă rea. Înaintea lui Lamarck, Buffon scrisese: „Pirita este un mineral de formă regulată care nu a putut exista înainte de nașterea animalelor și a vegetalelor; este un produs al detritusului lor".

[2] *Recherches...*, vol. II, p. 378.

detaliile lor unei psihanalize a instinctului morții, ar putea sluji la judecarea unor imagini mai discrete. O „geologie" a lui Maurice Barrès, fără îndoială mai fragmentară, ar desena totuși un ax special al reveriilor pămîntului. Citim, de exemplu, în *Grădina Berenicei,* XII: „Modificările geologice sînt analoage activităților unei ființe". Barrès nu-și dă seama că starea de ființă fosilă este o *stare de deficit.* Nu poate fi vizată ca o *activitate,* de vreme ce ea urmează destinul lamarckian al cadavrului. Numai ocolul prin reveriile care fac ca pămîntul să fie viu poate să confere o activitate adîncurilor. Atunci trebuie să meditām nu asupra unor *sedimente,* ci asupra unor ființe țîșnitoare, asupra mineralului viu, asupra mineralului cu rădăcini active care vor căuta în centrul pămîntului taina vieții verticale. Dacă urmăm aceste imagini, înțelegem că nu surprindem inconștientul ca pe o reducție a conștientului, dar că, oricît de jos am coborî, trebuie să urmăm inconștientul, forța sa țîșnitoare, în forța care caută expresia, pe scurt, în producerea sa. *Orice imagine este pozitivă.* Orice imagine se dezvoltă pozitiv, sporindu-și strălucirea, sporindu-și greutatea, sporindu-și forța. Iată de ce temele lui Lamarck, chiar în ordinea reveriilor cosmologice, nu pot găsi un ecou. Trebuie să punem în evidență această pagină pe care o citim în *Caietele mele*[1], în care Barrès spune că el ar vrea să fie poetul vulcanilor. Nici aici geologia barrèsiană nu este pozitivă. Citim în această pagină nu atît sfatul focului țîșnitor, cît modelul unui pămînt uscat și arid, al unui pămînt aflat în declin în sensul lamarckian. Din vulcan, așa cum îl visează el, Barrès nu valorizează, după cum și o spune explicit, decît ariditatea.

„*Ideea unei cărți despre vulcani.* Dacă împăratul întregii poezii mi-ar propune să-mi aleg domeniul literar în întregul univers, eu nu aș vrea să-l deposedez pe nici unul dintre stăpînii care domnesc asupra oceanului, a pădurilor, în preajma lacurilor și prin păduri. Le las lor aceste frumuseți. Dintre toate formele Naturii, cea mai puternică, cea mai emoționantă, cea pe care aș vrea să o studiez și să o traduc, este misteriosul, arzătorul, sterpul vulcan. Mi-ar plăcea să fiu poetul acestei furii, acestei splendori, acestui secret, *acestei aridități.* Ce carte subumană, ce imn anterior aș aduce, simt bine asta, din călătoriile mele în adîncul vulcanilor!"

Vulcanul lui Barrès este un vulcan stins.

---

[1] Vol. III (1902-1904), p. 133.

X

Dacă am scrie o carte despre istoria *cunoştinţelor* despre metale, ar trebui să dăm aici numeroase indicaţii asupra raporturilor dintre astrologie şi alchimie, şi mai ales asupra corespondenţelor prestigioase dintre metale şi aştri. Noi nu vrem să luăm în considerare aici aceste corespondenţe decît din punctul de vedere al valorizării. Înţelegem mai bine această valorizare dacă socotim că ea interesează viaţa omenească. Pentru Paracelsius, cele şapte metale slujesc drept legătură între Cosmos şi Microcosmos, între Univers şi om. Iată această triplă armonie aşa cum o arată Hélène Metzger, în cartea sa despre *Conceptele ştiinţifice*[1]:

Soare	aur	inimă
Lună	argint	creier
Saturn	plumb	splină
Marte	fier	fiere
Venus	aramă	rinichi
Mercur	argint-viu	plămîni
Jupiter	cositor	ficat

Membrele nu figurează în acest tablou. Ele sînt considerate părţi pur *animale*. Nu participă la vise de intimitate şi la vise de substanţă. Vedem utilitatea cu totul exterioară a membrelor, înţelegem *accidentele* mecanice pe care le pot avea. Strict vorbind, bolile membrelor sînt accidente mecanice. Ele tulbură mecanismul prin care omul acţionează asupra universului mecanic. Toate aceste maladii accidentale sînt supuse judecăţii gîndirii clare. Medicina membrelor este aşadar, sub formele sale preştiinţifice, o medicină *extravertită*. Dimpotrivă, medicina organelor interne a stat multă vreme sub semnul *introvertirii*. Nu ne dăm bine seama de asta în epoca noastră, cînd desemnăm ca fiind o fantomă orice încercare de autoscopie prin care bolnavii „au ideile lor" despre starea propriilor organe. În secolele preştiinţifice întreaga medicină era introvertită. Medicina invoca universul ca fiind răspunzător de o splină sau de un ficat. Orice corp bolnav era *centrul* unui univers dezacordat. Nu trebuie deci să ne mirăm că istoria medicinei conţine asemenea înalte visuri.

[1] Să notăm că în cartea sa despre doctrinele chimice Hélène METZGER dă corespondenţele Mercur-ficat şi Jupiter-plămîni. Autorii cei mai atenţi se limitează adesea la ideea generală de corespondenţe, fără să urmărească *visele concrete*, vise uneori dificil de regăsit.

Dacă am vrea să încadrăm toate aceste visuri, ar trebui să regăsim şi să reunim temele astrologiei şi ale geomanciei. Am putea de altfel să le adăugăm şi multe alte procedee de divinaţie. De exemplu, de la Chambre, în al său *Discurs despre principiile chiromanţiei* (1653), pune în raport diferitele organe ale corpului omenesc cu degetele de la mînă. Şi fiindcă organele sînt ele însele în raport cu planetele, degetele de la mînă au un raport cu cerul – chiromanţia fiind astfel legată de astrologie. Inelarul, de exemplu, are o legătură cu inima, avînd aşadar o legătură cu soarele. Inelarul este şi *degetul medical*, cel mai potrivit pentru a amesteca mixturile şi a da leacuri la temperaturile necesare. După cum vedem, se deschide astfel calea unui multideterminism extraordinar. Multideterminismul nu este nimic altceva decît acea supradeterminare care, în psihanaliză, e unul dintre cele mai caracteristice simptome ale introvertirii. Pentru a-i urma dezvoltarea, ar trebui nu numai să luăm în considerare simbolismul formelor, dar şi să ajungem la un simbolism al ideilor abstracte. În momentul de faţă nu acesta este subiectul nostru. Reveriile materiei de care ne ocupăm în această lucrare rămîn totdeauna particulare. Ele îşi au tonalitatea *materială* tocmai pentru că sînt *particulare*. Ele vor dovezi concrete, atît sub raportul experienţei, cît şi sub raportul inconştientului. Transformările – dacă nu chiar transmutările – pe care materia le suferă cu uşurinţă, sînt confirmări ale marilor analogii onirice. Cînd visăm asupra lucrurilor, este uşor să le înrudim între ele. Un autor tradus de Diderot mai scrie încă, în secolul al XVIII-lea: „Un adevărat medic trebuie să fie în stare să se pronunţe asupra corpului uman în felul următor: iată un satir, iată mercur, iată un chiparos, iată violete galbene" (James, *Dicţionar medical. Discurs istoric*, p. CXIII).

Poate că un exemplu luat dintr-un secol care abandonează alchimia în favoarea chimiei exacte va putea să ne facă să înţelegem, printr-o adevărată parodie, facilitatea unui *simbolism material*, al unei corespondenţe materiale: raţionalistul Chaptal explică în felul său, în cîteva cuvinte, simbolismele cele mai obscure (vol. II, p. 347): „Alchimiştii desemnează arama prin numele lui Venus, referindu-se la uşurinţa cu care ea se uneşte şi se aliază cu alte metale". Această aramă prostituată este rapid judecată, chiar din punct de vedere chimic. Dar exemplul arată destul de limpede fondul inconştient care subzistă pînă şi în minţile cele mai clare. Sub un biet pretext obiectiv, Chaptal regăseşte anumite imagini ale nunţii alchimice.

Vom aborda mai direct timpurile în care se manifestă incredulitatea față de materiile alchimice. Vom vedea cum subzistă un curent de reverii metalice. În exemplul care urmează, vom putea surprinde în detaliu interferența vechilor imagini și a gîndirii caracteristice speciei noastre.

XI

În cartea sa, *Convorbire într-o grădină*, E.W. Eschmann (trad. fr., 1943, p. 26) scrie: „Roca ar vrea și ea să existe. Dacă i-am cunoaște instinctele și mijloacele capabile să o excite și să o fecundeze, am putea poate să creștem diferite specii de marmură, așa cum creștem dalii sau pisici siameze". Este sigur că scriitorul nu vorbește cu acea credință profundă care-i însuflețea pe alchimiști acum cîteva secole. Și totuși, ne-am înșela dacă am vedea aici doar un paradox sau o ironie. Acolo unde rațiunea este recalcitrantă se angajează imaginația. Totdeauna imaginile au o atmosferă de sinceritate. Vom avea o confirmare chiar încă de la sfîrșitul acestui paragraf. Dar dezbaterea nu va fi limpede decît dacă clasificăm mai întîi nuanțele. Iată distincțiile ce se pot face. Putem deslusi patru stări ale credinței:

1. un psihism care crede fără să mai discute în creșterea mineralelor;

2. un psihism care crede poate în asta, dar care începe să glumească despre propria-i credință. Tonul bonom al unui du Bartas ne-ar îngădui poate să fixăm această nuanță. Nu am putea de altfel să o studiem prea mult dacă vrem să recurgem la o psihanaliză culturală. Supra-eul cultural refulează reverii care stăpînesc totuși imaginația de îndată ce visătorul este sigur de singurătatea sa, de îndată ce el visează cu adevărat pentru sine însuși;

3. o afirmație metafizică despre *vointa* pietrei și a mineralului, așa cum poate fi ea găsită în filosofia lui Schopenhauer, cu un fel de jenă care-i interzice filosofului să-și multiplice și mai ales să-și precizeze exemplele. Sînt afirmate atunci dogmatic

reverii, care sînt date drept gînduri. *Eul* pretinde să fie egal cu personajele *supra-eului;*

4. în sfîrșit, putem nota aparte certitudinea liniștită a savantului modern, care are de acum înainte *controlul elementului neînsuflețit* și care elimină cu ușurință din cultura sa toate născocirile istoriei.

Vom încerca acum să situăm documentul Eschmann la nivelul său psihologic. El ne invită să ne ducem către imaginar, în ciuda asigurărilor că putem controla elementul neînsuflețit și să precizăm imaginile în ciuda habitudinilor filosofiei. Altfel spus, interdicțiile științei și prudențele filosofiei nu împiedică jocul valorilor imaginare. Ele fac doar ca acest joc să devină mai subtil, mai delicat și, cînd binevoim să ne supunem lui împreună cu Eschmann, mai stimulant. Poetul face din acest vîrf cristalin ceva atît de fragil, încît simt, ca un adevărat Salavin, ispita de a-l sparge. Dar oare nu ar crește din nou? În ființa sa, piatra nu aduce oare dovada materială manifestă a unei voințe de a fi ascuțită, mai mult încă, a unei voințe de a înțepa? Ar fi de ajuns să găsim dușmanul de care ea se teme pentru a-i înțelege pornirea ofensivă. Imaginile animale i se potrivesc atît de bine! „Spathul calcaros din Andreasberg: priviți-l cum se face ca un arici înspumat de bule de aer, fremătînd încă de suflul energiei care vrea să smulgă materiei sale noi celule pentru a le transforma." Într-o altă piatră transparentă, imaginația vede tot felul de pete de albeață în mișcare. Aceste dîre albe nu sînt oare ca un fel de suc lăptos pe care materia transparentă îl asimilează? „Și în fața unui bloc de calcedonie de Islanda, privirea se cufundă de-a dreptul în măruntaiele unui animal ce rumegă încetișor" (p. 27). Astfel, viața minerală își multiplică imaginile, în ciuda ideilor rezonabile; formele cele mai stabile încep să se deformeze de îndată ce intră în acțiune imaginația elementului viu. Dar – ciudat privilegiu prea puțin remarcat – cea mai mare putere de variație o are imaginația *literară*. În ordinea imaginației literare e de ajuns ca o variație să fie nouă, chiar dacă aplicată la cea mai veche dintre teme, pentru ca ea să regăsească acțiunea viselor fundamentale. Nu mai credea nimeni că blocul de calcedonie de Islanda *trăiește* și totuși scriitorul ni-l arată *digerînd.* Această imagine atît de falsă sub raport formal, atît de net refuzată de o minte clară, este *oniric adevărată.* Tocmai acest onirism psihologic adevărat face ca pagina din Eschmann să fie

lizibilă. Cititorul care nu vrea să trăiască lent imaginile literare, în ritmul încetinit în care poate să simtă digestia blocului de calcedonie, poate, firește, să închidă cartea. În marile cărți literare povestirea are doar funcția de a organiza imagini. Lectura este timp pierdut dacă cititorului nu-i place să privească îndelung imaginile.

XII

Putem da exemple în care reveria metalică suscită o poveste. Ținem în mînă un metal și devenim în vis prospectorul minei. Metalul, substanță întrucîtva rară, îndeamnă la aventură. Nu e frapant oare să-l vezi pe Pierre Loti cum rămîne sub farmecul unei amintiri din copilărie atît de speciale ca acea *reverie a cositorului?* Putem citi în *Romanul unui copil* (pp. 276-277): „Trîndăvind pe acea vreme ploioasă, am imaginat, pentru a mă distra, să topesc o farfurie de cositor și să o arunc, lichidă și fierbinte, într-o căldare cu apă.

A rezultat un fel de bloc răsucit și chinuit, care avea o frumoasă culoare argintie și semăna cu un minereu. L-am privit îndelung, cuprins de vise". Din nefericire, Loti nu ne descrie visele sale materiale. Dar paginile care urmează sînt totuși interesante, căci mineralul contemplat determină o *purtare de explorator.* „A doua zi așadar, cam pe la jumătatea muntelui, pe cînd ajungeam pe un drumeag, minunat ales, de altfel, singuratic, misterios, dominat de păduri și strîns între stînci înalte și acoperite cu mușchi, i-am oprit pe loc pe cei ce mă însoțeau, cu un fler de căpetenie de Piei Roșii: trebuia să fie pe acolo; recunoscusem prezența unor zăcăminte prețioase și, într-adevăr, săpînd în locul arătat, am găsit primele pepite (farfuria topită pe care, în ajun, o îngropasem acolo).

Aceste mine ne-au dat de lucru fără răgaz în tot timpul sfîrșitului de sezon. Ei (camarazii săi), absolut convinși, fermecați, și eu, care totuși topeam în fiecare dimineață tacîmuri și farfurii de bucătărie pentru a alimenta acele filoane de argint, eu însumi ajungînd aproape să mă iluzionez ca și ei..."

Firește, putem studia acest document psihologic din mai multe puncte de vedere. Supraîncărcătura socială care desemnează o nevoie precoce de dominare, un gust de a comanda

militărește un grup, sfîrșește prin a masca un vis material mai profund. Și apoi este foarte evident că aici avem de-a face cu interesele pe jumătate naive, pe jumătate intelectuale ale „lecției lucrurilor". Aceste „lecții ale lucrurilor" sînt adeseori rău făcute, profesorul parcă e indiferent, în școlile noastre nu învățăm *materia*. Dar, oricît de deficitară și inertă este această predare, ea lasă urme de neuitat. Faptul de a vedea cum sînt topite cositorul sau plumbul deschide perspective materialiste profunde. Fiecare dintre cei cărora le-au plăcut atelierele și carierele să se întrebe pe sine! Enciclopedia viselor materialiste ne-ar oferi detalii psihologice nebănuite. Dar noi ne obișnuim să desemnăm obiectele prin formele și culorile lor, fără să ne încredințăm unii altora impresiile pe care le primim de la materia obiectelor. Este de ajuns totuși ca un scriitor să ne spună reveriile sale de participare la o materie, pentru ca să căpătăm un interes neașteptat față de lucrurile cele mai banale. Să citim, de exemplu, admirabilul articol al lui Michel Leiris intitulat tocmai *Lecțiile lucrurilor (Messages,* II, 1944). Vom găsi acolo însemnări foarte ciudate cu privire la numele de materii minerale și metalice.

Să vedem, de exemplu, cum trăiește visătorul *aliajul metalic.* „Nu bronzul, nici arama (amîndouă de o rigiditate mult prea antică), nici amestecul botezat cu ciudatul nume de *«maillechort»* (în care se simte un iz metalic[1], datorat poate prezenței șuieratului care succede pe dată cufundării în apă, ceea ce obligă limba la o anumită contorsiune?), nici argintul aurit (născut din unirea riguros logică dintre aur și argint, metale nobile între toate, și care ocupă între aceste două din urmă o poziție ierarhică intermediară: «medalia de argint aurit» situîndu-se sub medalia de aur, dar deasupra «medaliei de argint»)... nici unul dintre aceste nume, dintre care ultimul, totuși, era recunoscut ca fiind cel al unui amestec, nu m-a făcut să ajung la ceea ce este tulburător în ideea unui aliaj, unire intimă a două sau a mai multor materii solide, care în prealabil au trebuit să fie topite, astfel încît să se poată întrepătrunde total, să iradieze unul în celălalt pînă la a nu mai face decît un singur element, astfel încît ar părea că numai lichide ca apa și vinul sau ca laptele și cafeaua ar fi în stare de asta. Am putut să accept o asemenea idee – la prima vedere cu totul năstrușnică –, sînt tentat să admit

---

[1] Vom iubi și mai mult încă această etimologie senzualistă dacă ne vom aminti că numele de *maillchort* a fost dat de amestecul dintre numele a doi lucrători care au inventat acest *aliaj* (MAILLOT și CHARLIER).

asta, datorită cuvîntului «laiton» (alamă), tocmai pentru că există în el, învăluită într-o vocabulă ușoară și totodată grea, această imagine a unui «lapte» (aproape a unor «lapți») care ar fi de natură metalică, și nu de proveniență animală."

Cităm în întregime această lungă pagină pentru că ea poate fi propusă ca un tip de complexitate psihologică. Pentru a o „analiza" ar fi necesare îndelungi comentarii. Ea se situează exact la limita dintre nume și lucru, dintre reverie și gîndire, dintre impresie și învățătură. Noțiunea clară de valoare socială (medalie) se învecinează cu reveria cu valoare alchimică (metale nobile). Noțiunea de aliaj capătă subînțelesurile noțiunii de alianță. Un bun aliaj trebuie să evite mezalianțele. Michel Leiris ar simți fără îndoială dulceața acestei însemnări pe care am găsit-o în *Psaltirea lui Hermophil*: „Nu-l speli pe *Laton* decît pentru a-l pregăti să o îmbrățișeze pe *Latona*".

Vom aprecia poate mai bine suma reveriilor necesare pentru a trăi această noțiune de *întrepătrundere* a două substanțe solide dacă observăm un spirit care nu o poate realiza. Acesta pare a fi cazul lui Raspail. Raspail, visînd și manipulînd într-un laborator improvizat tot felul de substanțe, pretinde că titanul descoperit de Henri Rose nu este un corp simplu, ci „un aliaj prin acoperire", alcătuit prin „straturi alternative care se protejează unele pe celelalte împotriva dizolvanților lor respectivi". Pentru el, „iridiumul, osmiumul, rodioumul, paladiumul nu sunt decît tot atîtea aliaje prin acoperire pe bază de platină". Astfel, Raspail *gîndește* în termeni de acoperire prin straturi succesive. El este mai curînd geometru decît topitor. Se apără, prin imagini superficiale, împotriva visului intimității profunde. Să notăm, de altfel, că „aliajele prin acoperire" sînt, în intuiția lui Raspail, straturi de autoapărare, carapace secretate de un metal *împotriva* dizolvanților[1].

Vom avea și alte impresii materialiste profunde în legătură cu experiențele cele mai banale, dacă vrem să notăm, de exemplu, cu cîtă sinceritate a detaliului își ascute Michel Leiris creionul. Avem aici o lungă pagină, care spune totul, iubește totul, se interesează de toate. El își potrivește cuțitul mai întîi în raport cu tăria lemnului, apoi cu duritatea scrîșnitoare a minei. Nimic nu lipsește, nici zgomotele, nici mirosurile. Iată așadar o

---

[1] A. von Humboldt dezvoltă, de asemenea, o chimie a învelișului: „Oxigenul modifică culorile doar pentru că schimbă suprafețele corpurilor" (*Expériences sur le galvanisme*, trad. fr., p. 498).

încercare de fenomenologie a materiei: „Mai mult decît orice experiență pregătită pe îndelete pe care o reușește sau o ratează un profesor de fizică, aceste acte de o elementară simplitate ne fac să intrăm în contact cu materia minerală, aici înțeleasă în întregime între limitele ridicol de reduse ale acestui corp lucitor, apropiat de pietrele prețioase prin exactitatea și delicatețea sa, și încă și mai apropiat de cărbune prin opacitatea și colorația sa".

Iar participarea la intimitatea substanțelor este atît de profundă, încît Michel Leiris regăsește parcă instinctiv imaginile vieții minerale: „În centrul învelișului de lemn, el însuși împrejmuit de efluvii cu tonic parfum, este ascuns filonul de huilă al minei, tulpina subțire și rigidă tăiată rotund sau poligonal care o strînge pare să fie, nu numai teaca protectoare, dar și mediul hrănitor. Astfel, în adevăratele mine de huilă pe care o scoatem din adîncurile pămîntului, humusul vegetal și sedimentele geologice se îngrămădesc deasupra materiei mult rîvnite, ca tot atîtea grămezi de alimente ce i-ar îngădui să se hrănească în clandestinitate și să se re-formeze".

Dar toate aceste pagini trebuie citite. Ele ne dau acces la un interes salutar pentru lucruri, pentru substanțe. Ele ne ajută să ne reluăm locul în natură, în materiile naturii, cu prilejul unui act devenit banal din cauza neatenției noastre. Se pare că Leiris ne redă *primul nostru creion.* Și totodată ce surpriză să simți împreună cu Leiris că există un fel de *creion cosmic* care ne obligă să ne gîndim la mina din adîncurile pămîntului în timp ce ascuțim mina creionului nostru. Formaliștii vor spune că aici nu e vorba de un *joc de cuvinte.* O lectură simpatetică a paginilor lui Michel Leiris ne va dovedi că există aici, dimpotrivă, un *joc al lucrurilor,* un *joc al materiilor.* Din experiența de o sărăcie formală evidentă se nasc reverii care ne leagă de substanțe, care ne fac sensibili la *valorile* substanțelor. Mă simt dintr-o dată de acord cu autorul, iubind sau disprețuind anumite substanțe. Am recunoscut una dintre urile mele implicite cînd am citit în pagina lui Leiris notația despre „acea respingătoare invenție numită creion cu cerneală". Avem aici de-a face cu un rar exemplu de *ură minerală pură,* cu totul independentă de sectorul repulsiilor explorat de psihanaliză.

Astfel, sentimente, interese, cunoștințe, reverii, o întreagă viață colcăitoare ocupă pînă și cel mai sărac minut al nostru de îndată ce acceptăm imaginile materiale, imaginile dinamice. Un adevărat *impresionism al materiei* spune primul nostru contact cu lumea rezistentă. Regăsim aici tinerețea actelor noastre.

XIII

Vom grupa cîteva observații asupra unui roman de geologie imaginară scris de un scriitor fără îndoială prea pozitivist, dar căruia i se impun totuși imagini minerale naturale. De altfel, în anumite studii asupra imaginației, tentațiile nefericite își mențin un interes psihologic. Să răsfoim așadar romanul *Laura*, în care George Sand a acumulat *visele minerale*. Vom încerca, conform metodei noastre obișnuite, să comentăm imaginile materiale din cartea lui George Sand, apropiindu-le de imagini asemănătoare luate din alți autori.

Încă de la primele pagini, cititorul romanului *Laura* va putea afla cum un întreg univers mineral poate fi citit în microcosmosul unui cristal. Lui George Sand îi lipsește fără îndoială un adevărat simț al visului și am vrea ca, lucrînd într-o penumbră onirică mai condensată, autorul să ne facă să surprindem universurile minerale în formare. Cel puțin, la capătul lor, visele sînt numeroase și prolixe. De exemplu, Laura, examinînd cu lupa o „geodă" sfărîmată, vede în ea „grote misterioase pline de stalactite nespus de strălucitoare... am văzut aici particularități de formă și culoare care, sporite de imaginație, alcătuiau peisaje alpestre, rîpe adînci, munți grandioși, ghețari, tot ceea ce constituie un tablou impunător și sublim al naturii".

Un personaj al lui Sacher Masoch, un talmudist, sfărîmînd o piatră, ne propune aceeași mărire imaginară a imaginilor: „Nu mică i-a fost mirarea să vadă, cînd piatra se sfărîmă, o micuță cavitate semănînd cu o grotă magică în miniatură, pe ale cărei laturi și înlăuntrul căreia apăreau colonete scînteietoare și diafane ca niște pietre prețioase! Fiecare dintre ele avea șase fațete. Era confruntat cu o nouă taină, și zadarnic se strădui să o dezlege"[1].

Aceste cîteva rînduri sînt un bun exemplu de *problemă a imaginației:* prin ce taină, prin ce mister, geoda din miezul unei pietre poate să semene cu caverna din miezul muntelui?

Omografia care unește cristalul cu forme fine și dure cu muntele incisiv desenat pe albastrul cerului ascultă de același principiu fundamental al reveriei. „Toată lumea a observat asta", spune George Sand. Ea este, totuși, singura care scrie despre

---

[1] Sacher MASOCH, *Le Cabinet noir de Lemberg. L'Ilau*, trad. fr., 1888, p. 168.

acest lucru. „De nenumărate ori am comparat în gînd piatra pe care o adunam de pe jos cu muntele care mi se înălța deasupra capului, și am găsit că eșantionul era un fel de rezumat al întregului."

Mulți cititori vor rămîne cu siguranță insensibili la aceste „comparații" hiperbolice. Le lipsește pasiunea pentru pietre, ceea ce îi face să considere că asemenea povestiri sînt de o *răceală* specifică. Totuși, dacă vom căuta puțin, vom recunoaște că această *psyche* litognomică nu este excepțională. O recunoaștem, de exemplu, la Ruskin, care scrie: „Muntele Snowden, a cărui ascensiune rămîne pentru mine de neuitat; acolo, pentru prima oară în viața mea, am găsit eu însumi un adevărat „minereu", o bucată de pirită de aramă"[1].

Iată deci *o amintire de minereu* care fixează un interes față de lume.

De altfel, oricum ar sta lucrurile cu „răceala" peisajelor proiectate pornindu-se de la contemplarea unei pietre sau a unui minereu adunat de pe marginea drumului, un filosof care își propune să descrie și să clasifice toate tipurile de reverii materiale nu trebuie să lase la o parte pagini atît de neobișnuite ca acelea ale lui Ruskin, Sacher Masoch și George Sand. Participînd la reveria pietrificatoare, dezînsuflețind puțin peisajele și obiectele, îți dai seama că *jocul amplificator* care merge de la pietricică la munte nu este o simplă modificare de scară, o simplă mărire geometrică a formelor. Există, în plus, un fel de comunicare între substanțe. Acest joc amplificator mineralizat pregătește metafore care nu s-ar explica prin simple considerații formale. Astfel, ar fi oare de ajuns cîteva răsfrîngeri ale zorilor peste piscurile muntelui pentru ca să spunem, așa cum se și întîmplă adesea, că aceste piscuri sînt *cristalizate*? Această *duritate* a unui lucru atît de îndepărtat, această ostilitate împotriva cerului albastru, acest orizont zdrențuit, acești monștri tăioși, ar putea fi oare simțiți de noi dacă nu am fi visat îndelung, ținînd în mînă o piatră strălucitoare și dură?

Tocmai un filosof care este și un cizelator și un alpinist ne propune noțiunea de *duritate îndepărtată:* „De îndată ce atenția s-a trezit, vom ști să determinăm specia unei stînci nu numai de foarte aproape, ci chiar de foarte departe, după felul cum arată silueta-i profilată pe cer, după familia căreia îi aparțin formele

---

[1] Ruskin, *Souvernirs de Jeunesse*, trad. fr., p. 103, cf. pp. 79, 101.

sale, muntele ne va spune dacă este eruptiv, metamorfic, calcaros sau de altă natură.

Şi astfel, stîncile capătă, în funcţie de duritatea lor, o fizionomie netă, adică, sub aparenţe infinit diverse, repetarea unor accente speciale, atît în liniile conturului – eram cît pe ce să spun ale desenului – cît şi în accidentele suprafeţei – era cît pe ce să spun în ceea ce priveşte decorul"[1].

Să apropiem de această precizare asupra durităţii îndepărtate, o strălucitoare imagine din poezia contesei de Noailles[2]. Ea contemplă „Alpii, de un albastru pur de porţelan, uşori, fragili, sonori, ai fi zis, care ar fi dat un clinchet dacă i-ai fi atins". Şi poetul John-Antoine Nau vede de asemenea[3]

> Piscurile de albă perlă sau de onix,
> Ţîşnind, spărgînd cerul şi ameninţînd lumea.

Dacă meditām puţin la această ciudată imagine a *durităţii îndepărtate*, vom vedea în ea acţiunea unei trans-sensibilităţi, a transcendenţei unui sensibil care regăseşte un alt sensibil.

Nu vom ajunge să alăturăm imagini de origini atît de diverse decît dacă le determinăm nucleul oniric, descoperindu-i caracterul terestru. Lectura lui *Henri d'Ofterdingen* va ajuta la condensarea reveriilor. Urmîndu-l pe Novalis în lumea sa subterană, vom înţelege că acelaşi vis creează piatra şi muntele. În faţa acestor grote împodobite cu diamante, cu cristale scînteietoare, în aceste sălaşuri scăldate într-o lumină ce devine terestră prin condensare, repetată în mii de reflexe, străbătută de umbre uşoare şi de transparenţe azurii, putem să credem că ne aflăm în faţa unor spectacole din altă lume. Dar nu trebuie să uităm că aceste spectacole sînt evocate în casa minerului şi că descoperim aceste splendori ţinînd în mînă un cristal. Nimic nu ne împiedică să urmărim povestirea pe *modelul redus*, ca pe o hartă a materiei. Nu este necesară nici o explorare subterană pentru ca visătorul animat de o psyche *litognomică* să vadă în miezul pietrei o lume cristalizată, un pămînt scobit, în care să trăiască gemele. Am avut cu toţii în mîini, ca şi George Sand cînd a ţinut în palmă pietricica de pe drum, palatul zînelor. Dar am fost foarte repede înţărcaţi de la funcţia fabulatorie. Au fost

[1] MONOD-HERZEN, articolul din *Mois*, 10 mai 1911, p. 580.
[2] *La Domination*, p. 113.
[3] John-Antoine NAU, *Hiers bleus*, p. 80.

ridiculizate toate *augmentativele imaginației.* Lipsită de sensul grandorii, metafora și-a pierdut viața și îndrăzneala. Să ne întoarcem așadar la aspectul oarecum formal al augmentării și să vedem cum, pe această temă sărăcită, imaginația materială continuă totuși să lucreze.

George Sand, cu o insistență ce devine repede obositoare, desfășoară deci, de-a lungul povestirii sale, comparația dintre cristal și munte (p. 28): „Valea ametistului nu este... decît unul dintre miile de aspecte ale acestei naturi inepuizabile în bogății..." Bineînțeles, această vale se citește înlăuntrul pietrei contemplate, și textul continuă: „Iată mai departe văile în care sardoniul de culoarea chihlimbarului își rotunjește liniile desenînd coline puternice, în timp ce un lanț de hiacinte de un roșu întunecat și lucitor desăvîrșește iluzia unui incendiu uriaș. Lacul... este o regiune de pietre de calcedonie cu tonuri nehotărîte..."

Dar viziunea hiperbolizantă merge și mai departe, depășind orice limită. Omologia imaginară a geodei și a pămîntului se exprimă într-o relație de reciprocitate: întregul pămînt este o imensă geodă, o piatră scobită (p. 60). „Micul nostru glob (este) o mare geodă; scoarța terestră este învelișul ei, iar interiorul îi este tapisat cu minunate cristalizări..." Vom înțelege mai bine această admirație pentru ceea ce nu se vede, cînd vom fi reflectat, într-un capitol ulterior, asupra valorilor intimității. De vreme ce globul terestru este închis într-o scoarță, el ascunde înlăuntrul său bogății și splendori. „Această lume pe care o numim subterană este adevărata lume a splendorii; or, cu siguranță, o vastă parte din această suprafață îi este încă necunoscută omului; o ruptură... i-ar îngădui să coboare pînă în regiunea gemelor și să contemple, sub cerul liber, minunile... văzute în vis... Am convingerea că această ruptură sau mai curînd această crăpătură vulcanică... există la poli, că ea are forma regulată a unui crater cu un diametru de vreo cîteva sute de leghe și cu o adîncime de vreo cîteva zeci de leghe, și că strălucirea grămezii de geme ce se văd în adîncul acestui bazin este singura cauză a aurorelor boreale..."

Această neașteptată teorie *geologică* a aurorelor boreale ne poate sluji să măsurăm nebunia științifică a visului și totodată îndrăzneala sintezelor sale. Într-adevăr, această „explicație" a aurorei boreale poate fi taxată de „prost gust" de către un spirit științific, căci și spiritul științific își are „judecățile de gust". Dacă cosmicitatea imaginației este mai puțin severă. Ea acceptă

această mărire a imaginii, căci această mărire are cel puţin o valoare de noutate. Cerul este aici reflexul pămîntului; aurora boreală este o proiecţie luminoasă a splendorilor cristaline din centrul pămîntului. De data aceasta nu numai muntele este cristalizat, ci întreaga lumină a cerului. *Tot cerul devine minereu.* Cerul este „de gips roz", mărginit cu „ametiste". Această imensă lumină pietrificată închide pămîntul şi cerul într-una şi aceeaşi unitate. Iar cerul este colorat de lumina minerală a pămîntului. Contemplarea *terestră* a unui minereu ascuns sub crusta de pămînt a unei geode şi-a pus semnul pe întregul univers.

Şi acum reveria minerală va citi în pietricica strălucitoare întregul trecut al globului terestru. „Cristalul, vezi tu... nu-i ceea ce crede vulgul; este o oglindă misterioasă care... a primit pecetea şi a reflectat imaginea unui mare spectacol." Contemplînd martorul mineral, visăm drama cosmică a genezei lumii solide. Cosmologiei elementelor i se adaugă cosmologia minerală, cosmologia lumii stabile. Este acea cosmologie pe care ar putea-o visa un meşter sticlar: „Spectacolul acesta, continuă scriitoarea, a fost cel al vitrificării pămîntului". Pentru George Sand, ca şi pentru Buffon, centrul pămîntului este un imens creuzet de sticlar. Visătorul din *Laura*, trăind o vitrificare colosală, afirmă că în sînul pămîntului „pînă şi cea mai mică piatră preţioasă depăşeşte dimensiunea piramidelor din Egipt, turmalina cu cristale mari (atingînd) volumul celor mai mari turnuri ale noastre".

Crusta terestră nu este decît noroi şi zgură. Frumuseţea se află înlăuntru.

CAPITOLUL X

Cristalele. Reveria cristalină

„...Se strigară din gemă în gemă.
Și dintr-o dată muntele își pierdu
inelele de smarald."
(MAKHALI-PHALL, *Narayana*, p. 212, trad. fr.)

I

Imaginile nu se lasă clasificate la fel de ușor precum conceptele. Chiar cînd sînt foarte nete, ele nu se împart în genuri care să se excludă. După ce am studiat, de exemplu, pietrele și minereurile, nu am spus totul despre cristale; după ce am visat numeroase pietrificări, nu am urmărit cu adevărat reveriile cristaline. Cel puțin totul trebuie spus din nou într-o nouă tonalitate. Trebuie, așadar, să consacrăm un nou capitol imaginației cristalului.

Cum arătam în cartea noastră *Aerul și visele,* nu e de la sine înțeles că acea contemplare a frumoaselor forme cristaline găsite în pămînt sau mineralizate prin îndelungi manipulări alchimice este o contemplare în mod necesar *terestră* desemnînd prin alegerea sa o imaginație *terestră.* Dimpotrivă, în legătură cu cristalele și cu gemele care sînt corpurile solide cele mai naturale, cel mai bine definite, corpurile solide care au o duritate într-un anume sens *vizibilă*, putem face dovada uimitoarei colcăiri a imaginilor celor mai variate. Toate tipurile de imaginar își găsesc aici imaginile esențiale. Focul, apa, pămîntul, aerul însuși visează în piatra cristalină. Prin însuși faptul că o reverie intensă le personalizează, o clasificare completă a cristalelor și gemelor ar oferi o psihologie generală a imaginației materiei. De aceea ne vom exersa, în cele ce urmează, să străbatem pe același cristal linii de imagini care ne vor face să trecem de la un element material la un altul. Vom putea măsura astfel mobilitățile extreme ale imaginației. Vom arăta mai ales că putem trata același obiect, același cristal, într-un mod terestru și într-un mod aerian. În fața acestui miraculos obiect care este cauza ocazională a unei activități imaginare atît de libere, vom învăța să strălucim și să ne întărim alternativ, eliberînd toate puterile clarității pure și solide. Vom vedea reunindu-se, într-o sinteză

extraordinară, imaginile pămîntului profund și imaginile cerului înstelat; vom descoperi uimitoarea unitate a *reveriei constelante* și a *reveriei cristaline.* Cum am putea dovedi mai bine că trebuie să ne desprindem de interesele *descrierii obiective,* dacă vrem să urmăm, în independența lor, toate activitățile *subiectului care imaginează,* situînd imaginile acolo unde le este locul, în rîndul fenomenelor primitive?

Să formezi imagini cu adevărat *reciproce,* în care să aibă loc un schimb între valorile imaginare ale pămîntului și ale cerului, între luminile diamantului și cele ale stelei: iată, după cum arătam, un demers care merge împotriva procesului de conceptualizare. Conceptul înaintează din aproape în aproape, unind forme prudent învecinate. Imaginația sare peste extraordinare diferențe. Unind piatra prețioasă cu steaua, ea pregătește „corespondențele" dintre ceea ce atingem și ceea ce vedem, și astfel visătorul își întinde, într-un anume sens, mîinile către grămada de stele, pentru a mîngîia acele pietre prețioase. Contemplînd cîțiva muncitori care sapă pămîntul, Mallarmé poate exclama (*Divagații. Conflict,* p. 53): „Ce piatră prețioasă, cerul fluid". Patru planuri ale visului sînt reunite în aceste cinci cuvinte: piatra, cerul, nemișcarea și fluiditatea. Un logician poate să critice această construcție, dar un poet nu o poate decît admira.

Și dacă visăm asemenea imagini reciproce, lăsîndu-ne în voia seducției originilor, coborînd într-un anume sens către sălașul pietrelor prețioase și urcînd oarecum pînă în sfera aștrilor, le conferim întreaga valoare cuvintelor lui Novalis, care vedea în mineri „aproape niște astrologi inversați" (*Henri d'Ofterdingen,* trad. fr., p. 128). Gemele sînt stele ale pămîntului. Stelele sînt diamantele cerului. Există un pămînt pe bolta cerească; există un cer în pămînt. Dar nu înțelegem această corespondență dacă nu vedem în ea decît un simbolism general și abstract. Cum vom avea ocazia să arătăm, e vorba de o corespondență materială, de o comunicare între substanțe. Citim în *Regala chimie* de Crollius (Lyon, 1624, p. 112), carte citată din belșug de-a lungul secolelor: „Pietrele prețioase sînt stelele elementare. Pietrele prețioase își iau culoarea, forma și textura din metale prin formarea aștrilor". Un autor mai critic, Alphonse Barba (*Metalurgia sau Arta de a extrage și de a purifica metalele,* trad. fr., 1751, vol. I, p. 82) scrie: „Se pare într-adevăr că Pietrele prețioase sînt menite să reprezinte în mic strălucirea Aștrilor și că ele sînt încă o imagine a acestora, prin finețea și durata lor". În această

corespondență, fie reală, fie simbolică, putem surprinde valoarea *sintetică* a imaginii. Să închizi în sine lumina înseamnă să pregătești căile pentru viață. Pico della Mirandola (citat de Guillaume Granger, *Paradoxul după care Metalele au o Viață a lor*, cap. XIV) ne arată că corpurile „care sînt luminoase prin natura lor sînt pline de toate virtuțile ce țin de însăși virtutea vitală. Nu că ar crede că lumina dă viață de la sine, sau că ea trăiește, dar cel puțin că ea pregătește și predispune la viață corpul care este capabil de aceasta prin dispunerea materiei sale, și asta cu atît mai mult, spune el, cu cît asemenea lumini sînt întovărășite de o anume căldură, care nu provine aici nici din foc și nici din aer, ci doar din cer, care are particularitatea de a păstra și modera toate lucrurile. Tot astfel cum sufletul este o lumină invizibilă, și lumina este un suflet vizibil, conform doctrinei Orficilor și a lui Heraclit".

II

Dar înainte de a insista asupra influențelor astrale, să arătăm mai întîi, în cîteva cuvinte, cum *cristalele* ilustrează foarte limpede dubla polaritate a intereselor pancaliste. Să arătăm cei doi poli:

La unul dintre poli, sufletul ce visează este interesat de o frumusețe imensă, mai ales de o frumusețe familiară, de cerul albastru, de marea infinită, de pădurea adîncă – de o pădure abstractă atît de mare, atît de topită în unitatea misterioasă a ființei sale, încît nu-i mai vezi copacii. Iar noaptea înstelată este atît de vastă, atît de bogată în lumina stelelor, încît, de asemenea, nu-i mai vezi aștrii.

La celălalt pol, sufletul ce visează este interesat de o frumusețe excepțională surprinzătoare. De această dată imaginea miraculoasă nu are mărimea unei lumi, e o frumusețe pe care o ții în palmă: drăgălașe miniaturi, flori sau bijuterii, opere ale unei zîne.

Între cei doi poli există, firește, o asemenea opoziție, încît anumite locuțiuni parcă sînt sfîrtecate: limbajul pare a-și schimba semnificația schimbîndu-și dimensiunea, chiar cînd etimologia pare a impune o legătură indestructibilă. Astfel stau lucrurile cu cele două cuvinte „féerie" și „fée". Zîna („fée") este o frumusețe în miniatură, feeria („féerie") este frumusețea unei lumi. Zîna

este ceva mic care creează ceva mare. Ea este visul de putere al scriitorului zăvorît în mansarda sa. Invers, feericul, cu viața-i monstruoasă, domină și sfidează imaginația. El se impune prin bogății risipite cu dărnicie. În fața feeriei, nu mai există centru de contemplare, deci nu mai există contemplator. Feeria, prin esența ei, întrece orice intuiție. Ea deplasează întruna admirația. Ea obosește însăși imaginația.

În această dialectică a marelui și a micului se schimbă la nesfîrșit între ele reveriile constelațiilor și reveriile cristaline.

III

Firește, trebuie să căutăm rădăcina reveriei cristaline în jurul frumuseții rare și profunde a unui cristal izolat. O dată prinsă în lecția cristalului, imaginația va transporta această reverie pretutindeni. Un chimist din secolul al XVII-lea, Guillaume Davisson, „extinde principiul cristalizării nu numai la săruri și la substanțe minerale, dar și la alveolele fagurilor și la anumite părți ale vegetalelor, precum frunzele și petalele florilor"[1]. Dar asemenea cristalizări sînt într-un anume sens externe, iar reveria cristalină își pancalizează obiectul în profunzime, căutînd intimitatea gemelor. Ochiul visător – ciudată atitudine – își proiectează privirea către *centrul* pietrei prețioase. Visătorul visează *cu atenție*.

Fără îndoială, imaginația se interesează uneori de un cristal foarte mare, dar pentru ea acesta nu este decît o monstruozitate. Este, de exemplu, cazul cristalului de stîncă expus la Berna, „gigantul de la Berna", sau al celui de la Museum, în adîncul căruia se umflă nori albi. De fapt nu visăm niciodată la un cristal care crește. În vis, vedem mai curînd un cristal care se epurează. Este o lucire care se adună în sine, o limpezime care se închide în sine:

Frumoasă lumină pe care un bijutier
Ar vrea să o-nconjoare cu o piatră.

(Rilke, *Poeme franceze*)

---

[1] Hoefer, *Histoire de la Chimie*, vol. II, p. 235.

Astfel, cristalul trezește un materialism al purității. După cum spune Victor Hugo (*Oamenii mării*, ed. Nelson, vol. I, p. 226): „Cristalul, chiar dacă ar vrea să se pățeze, nu ar putea".

În această strîngere în sine, în această condensare a limpezimii se pare că piatra a atins și soliditatea absolută. Ne imaginăm că ciocanul ar fi incapabil să sfărîme acest atom de reverie dură. De unde și legenda că diamantul poate să reziste în fața „loviturilor date de mîna făurarului" (Remi Belleau).

Un vis al durității este astfel asociat cu cristalul. Am găsi numeroase texte din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, în care se mai arată și că cristalul de stîncă este o apă congelată.[1] Afirmînd cu putere această veche imagine, dîndu-i energia unei metafore morale, s-ar părea că o resuscităm. În *Omul care rîde* (vol. II, p. 42), Victor Hugo scrie: „Cristalul este gheață sublimată și... diamantul este cristal sublimat; se știe că gheața devine cristal într-o mie de ani și că cristalul devine diamant într-o mie de secole". Tot astfel, e de ajuns să vrei din răsputeri puritatea, limpezimea inimii, pentru a vedea cum binele cristalizează aici. Trebuie să observăm că Victor Hugo nu mai crede în imaginea tradițională, dar imaginația morală nu renunță la *tradițiile imaginii.*

Pentru orice visător, cristalul este un *centru* activ, el cheamă la sine materia cristalină. Se spune în mod curent că un cristal se hrănește în apa-mamă. Un autor inversează imaginea și spune că digestia este o cristalizare. Se pare și că reveriile cristalizării sînt automat reverii ale solidității excesive, ale durității. Cristalul trece de asemenea drept un fel de formă fundamentală, de formă perfectă, de formă bine constituită în *unitatea* sa. Iată de ce Laméthérie poate spune: „Cristalizarea este unul dintre cele mai importante fenomene ale naturii". El adaugă: „Fiecare sare, fiecare piatră, fiecare metal are o formă apropriată... Privind încă și mai departe, nu ne-am temut să spunem că reproducerea ființelor organizate, a vegetalelor și a animalelor este de asemenea o adevărată cristalizare... Sămînța bărbatului și cea a femeii, amestecîndu-se, produc efectul pe care l-ar produce două săruri: rezultatul este cristalizarea fetusului". Simțim că asemenea intuiții nu sînt decît *valori imaginare* realizate. Dacă

---

[1] Cf. Seneca, *Questions naturelles*, ed. Garnier, trad. fr., p. 356.

cristalul nu ar avea o valoare imaginară extrem de importantă, nu am face din el *germenele* unui copil.

Dar ni se va obiecta că visul nu este totdeauna centrat asupra pietrei izolate și că nu rareori visăm la o peșteră plină cu geme, la bogății cristaline care strălucesc uimitor. Trebuie să observăm că atunci cînd gemele sînt astfel descoperite în vis într-o grotă iluminată, culorile lor sînt totdeauna multiple și foarte variate. Ele sînt nenumărate, avînd, spre a spune astfel, acea ciudată culoare onirică a multiplicității multicolore ce ar putea fi numită *culoarea a ceea ce este fără de număr*. Ele dispersează starea de vrajă. Atunci visătorul, ca și cum atîtea lumini i-ar diviza viziunea, ca și cum atîtea culori i-ar decoordona viața nervoasă, își pierde firul visului. În fapt, cînd sînt transcrise în literatură, aceste *vise multicolore* ale grotei sau ale cufărului plin cu pietre prețioase sînt în cele din urmă foarte monotone. Pictura literară a acestor bogății *prodigioase* este atunci un poncif și cititorul sare paginile pentru a vedea ce se va întîmpla cu eroul care a dobîndit o bogăție atît de fabuloasă.

Dar există autori care se complac în această monotonie. Să ne gîndim la scena din *Axel*[1] în care Sara descoperă comoara ascunsă în munte. Pentru a face stîncile să se rotească pe țîțînile lor, Sara folosește procedeul atît de obișnuit în povești, procedeu pe care un psihanalist îl va caracteriza cu ușurință: „Împreunîndu-și mîinile pe mînerul pumnalului, ea pare că-și adună întreaga putere tinerească și sprijină vîrful lăncii între ochii heraldicei Căpățîni de mort". Atunci toate porțile se deschid: „Din fisura boltită a deschiderii – pe măsură ce aceasta se cască tot mai mult – irumpe, mai întîi, un scînteietor torent de pietre prețioase, o zgomotoasă ploaie de diamante și, o clipă mai tîrziu, o năruire de geme de toate culorile, umede de lumină, miriade de briliante cu fațete sclipitoare, grele coliere de diamante, fără de număr, bijuterii ca flăcările, perle. Această șiroire torențială de străluciri pare că inundă dintr-o dată umerii, părul și veșmintele Sarei: pietrele prețioase și perlele saltă în jurul ei, căzînd cu clinchet pe marmura mormintelor și țîșnind, în jerbe de scîntei orbitoare, pînă pe albele statui, cu zgomotul unui incendiu". Această pagină poate fi dată drept mărturie pentru o paranoia a bogățiilor. Ea te duce cu gîndul la faptul că tatăl lui Villiers de l'Isle-Adam și-a petrecut viața căutînd comori. Care

[1] Villiers de L'ISLE-ADAM, *Axel*, pp. 226-227.

ecou al unei vieți imaginare poate reda zgomotul „tunătoarelor și răsunătoarelor cataracte de aur lichid" care „curg la capătul întunecatei căi"?

Tot astfel, o reverie neglijentă se dezinteresează repede de aspectele cristaline prea mobile, prea numeroase ale caleidoscopului. Este poate motivul pentru care cuvîntul *caleidoscopic* este folosit – cu cîtă ușurință! – într-un sens aproape numai peiorativ. În ceea ce mă privește, nu-mi place să vorbesc urît despre o jucărie care mi-a dăruit atîta bucurie. Ea poate să ne învețe frumusețile clipei, toate frumoasele și repezile schimbări ale luminilor cristaline. Dar astfel de experiențe nu pot fi descrise de pana vreunui scriitor. Pentru a-și face cititorul să viseze cu toate puterile imaginației materiale, trebuie ca scriitorul să fie mai grijuliu cu adevărata reverie cristalină, cu reveria în fața „unui diamant uriaș".

Trebuie, de altfel, să avem grijă și ca inconștientul *social*, care acumulează aviditatea pecuniară, să nu contamineze inconștientul *natural* și să nu ajungem că dorim un diamant în funcție de o aritmetică a caratelor. În visul fundamental al pietrei strălucitoare – vis care pare unul dintre cele mai primitive la toate popoarele, astfel încît piatra prețioasă poate fi pusă în rîndul arhetipurilor inconștientului – visătorul iubește o bogăție ce nu se vinde.

Este, de altfel, extrem de interesant să constatăm că visul profund nu-și vinde niciodată bogățiile. El le pierde *pentru că* trăiește în obsesia că le va pierde. Ele i se *iau*. Uneori el le *dăruiește* – dar foarte rar, căci în vis nu se oferă bogății. El nu le *vinde*. Se pare că visul profund – adică visul care părăsește planul social pentru planul cosmic – nu posedă *categoria trocului*. „Aproape nici unul dintre subiecții mei, spune Robert Desoille (*Visul în stare de trezie și psihoterapia*, p. 86) nu manifestă vreo dorință de apropriere cînd apare imaginea foarte frecventă a pietrelor prețioase", și el notează, ca pe o excepție, un caz „de dorință de a achiziționa", cel al unui subiect, foarte marcat de o fixație anală, care își însușește un diamant ce apare în reveria sa.

Întîlnim aici o dialectică a bogăției care opune oarecum certitudinile contului în bancă și convingerile intime ale talismanului.

Pe de o parte, o bogăție bine măsurată în cifre, socialmente clară, îl bucură pe capitalistul conștient de puterea lui socială. O asemenea bogăție este atît de aptă a fi supusă schimbului, încît

poţi întrucîtva vindeca un avar de zgîrcenie sfătuindu-l să-şi plătească datoriile mai curînd în cecuri decît printr-un schimb efectiv de bancnote. El semnează; nu numără; durerea este mai puţin limpede, deci mai puţin vie.

Pe de altă parte, o condensare incredibilă a bogăţiei, o bogăţie misterioasă şi totodată evidentă, o bogăţie legată de toate visele noastre. În timp ce *banii ne fac puternici în plan social, bijuteria ne face puternici în plan oniric.* Moneda şi bijuteria nu aparţin cu siguranţă aceluiaşi strat psihic. Înţelegem că faptul de a vinde o bijuterie la care „ţinem" poate să necesite o psihanaliză.

Dacă piatra preţioasă atinge zonele inconştiente şi profunde, trebuie oare să ne mai mirăm că ea poate concentra toate forţele cosmice ale reveriilor despre puterea omenească? Tot ceea ce un om îşi poate dori: sănătate, tinereţe, iubire, clarviziune, îi poate fi dăruit de unele pietre preţioase. Un cristal aduce noroc, un cristal te face să iubeşti, un cristal te apără de primejdie. Astfel cristalul se înfăţişează ca un fel de *talisman natural,* fără intervenţia vreunui necromant. După cum spune poetul Charles Cros[1]: toate gemele sînt „talismane fără de limite"[2].

Dar să luăm visul cel mai puţin erudit şi să vedem cum pentru un simplu visător cristalul apare ca o bucăţică din *spaţiul-timp oniric.*

El declanşează vise infinite cu privire la trecutul său. De unde vine? Care îi este povestea? Ce amintiri aduce din epocile dispărute? Ce intimităţi ale fiinţelor care au visat prin mijlocirea lui ascunde?

În prezent, bijuteria este o prezenţă, o chezăşie şi un paznic al fidelităţii.

Dacă are un trecut, piatra preţioasă nu are şi un viitor? Cărei lumi ne meneşte? Literatura este plină de poveşti cu pietre preţioase blestemate, cu pietre preţioase criminale.

---

[1] Charles Cros, *L'Alchimie moderne,* apud *Poèmes et Proses,* p. 262.

[2] Ne-ar fi fost uşor să dăm proporţii mai mari capitolului de faţă, amintind cîteva dintre virtuţiile astrale sau talismanice adeseori evocate în cărţile din timpul Renaşterii. Nu am făcut decît puţin aluzii la ele pentru a nu aborda un subiect care nu este al nostru şi de care ar trebui să se ocupe o simbolică a pietrelor preţioase. Ceea ce trebuie să facem noi este altceva decît ceea ce face simbolismul transcendent. Noi trebuie să stabilim un fel de simbolism imanent, un fel de simbolism naiv, arătînd că imagini foarte simple pot suscita reverii coordonate, adevărate peceţi onirice care îl marchează profund pe visător.

Dar aceste observații rapide trebuie să pară cu totul banale. Sînt banale pentru că sînt vagi: dar orice observator va putea găsi fără greutate suflete în care ele joacă roluri precise și roluri decisive. Vom lua dintr-o veche carte un document extrem de detailat în care temporalitatea aplicată pietrei prețioase capătă o dezvoltare extraordinară. Porta scria: „Pietrele capătă și își păstrează cea mai mare virtute a lor din cer, dacă sînt tăiate la timp și la anumite ceasuri... căci atunci ele se însuflețesc și mai mult, iar acțiunile lor devin și mai viguroase, figurile aștrilor exprimîndu-se totodată în ele cu mai multă naivitate"[1].

Două reverii puternice se îmbină așadar aici: mai întîi reveria influențelor materiale care marchează o substanță în corespondență cu o anumită planetă, apoi reveria aspectelor matematice ale cerului care marchează o substanță în corespondență cu totalitatea aștrilor. Tot așa cum facem horoscopul unei ființe umane în clipa cînd nașterea îi conferă o fizionomie, trebuie să facem horoscopul bijutieriei în clipa cînd bijutierul îi dă forma geometrică. Meșterul trebuie să viseze la claritatea gemei și totodată la claritatea firmamentului. El trebuie să îmbine profunzimile substanței cu profunzimile cerului. El trebuie să unească semnele cerului cu semnătura substanței.[2]

În asemenea vise infinite, cum să nu simți acționînd supradeterminările inconștientului? În chip foarte precis există aici o *supradeterminare astrală;* astrele acționează spre a spune astfel de două ori: prin materia lor individuală și prin felul cum sînt grupate. Un bijutier care conferă meseriei sale toate valorile cosmice va alege piatra prețioasă în funcție de planeta dominantă și o va tăia în acord cu *aspectele dominante.* Există o sinteză a constelantului și a cristalinului. Matematica fațetelor și matematica constelațiilor vin astfel să „simbolizeze", să se unească așa cum se uneau deja materia unei planete cu materia unei pietre[3]. Piatra

---

1 Jean-Baptiste PORTA, *La Magie naturelle,* trad. fr., Lyon, 1565, p. 487.

2 C. G. JUNG a subliniat importanța paralelismului dintre forțele psihice și forțele materiale la Paracelsius. El arată că alchimia este o asceză morală. Și arată tocmai atitudinea unui spirit care se *constituie* studiind universul. Soluția paracelsiană de „confirmamentum" nu este fără nici o legătură cu *firmamentul.* Jung ar traduce cuvîntul „confirmamentum" prin expresia „adaptare *(Angleichung)* la Firmament" (C. G. Jung, *Paracelsica,* Zürich, 1942, p. 90).

3 Dacă am urmări cu oarecare atenție cercetările de psihologie onirică, explicațiile atît de rapide ale lui Georges SOREL despre șlefuitorii de pietre prețioase ar apărea cu totul insuficiente. „Cred, spune Georges Sorel (*De l'Utilité du Pragmatisme, p. 198), că poliedrele regulate au fost inventate*

prețioasă lucrată la timpul potrivit de un mare meșter este așadar cu adevărat o piatră astrologică. Ea este astrologie tăiată într-o materie dură, un nod al destinului bine strîns chiar în clipa cînd destinul se leagă de o naștere, cînd artistul desprinde gema din învelișul ei. Piatra imobilizează un horoscop. Ea își asigură prin tăietura astrologică puterea de a transmite un horoscop. Ea este astfel o sinteză între horoscop și talisman. Ciudate reverii în care o materie cristalină este clipă și totodată eternitate! Contesa de Noailles, visînd într-un muzeu egiptean, scrie (*Dominația* p. 238): „Divinii scarabei sînt picături de secole albastre, călduțe turcoaze șlefuite". . .

Dar pagina lui Porta rămîne excepțională, și alchimiștii stabilesc o participare a astrelor la virtuțile pietrelor mai ales prin *influențele materiale.* Tocmai în acest sens al unei imaginații cu adevărat materiale vom dezvolta următoarele observații.

IV

Să vedem așadar în detaliu cum imaginații de tipuri variate, atinse de celelalte elemente ale imaginației materiale, pot interfera cu imaginația terestră a materiei cristaline. Vom recunoaște că nu există piatră prețioasă cu adevărat și numai terestră. În împărăția viselor, cristalele sînt totdeauna influențate de participări la celelalte elemente, la foc, la aer, la apă.

Într-adevăr, în visele psihismului *terestru*, pămîntul este sumbru și negru, cenușiu și tern, *pămîntul este pămîntiu.* Adeziunea imaginară la o materie cere mai întîi de la imaginație o afirmare

---

de șlefuitori de pietre dure care au vrut să producă forme pe care inteligența să le poată privi ca pe cele mai perfecte printre acelea ce pot fi tăiate în materii cu deosebire nobile; tatonările lor au precedat în mod evident și cu mult raționamentele geometrilor; nu vedem ce motive ar fi putut avea aceștia de a-și pune probleme atît de dificile și atît de inutile ca acelea pe care și le pune Euclid în cartea a XIII-a, dacă n-ar fi trebuit să explice acele ilustre descoperiri." Sorel nu se gîndește decît la caracterul artificial al inteligenței umane; el refuză astfel atît gîndirea geometrică pură, cît și puterile onirice. El însuși scrisese totuși: „Pietrele dure erau înconjurate cu o asemenea venerație, încît se spunea că ar fi un sacrilegiu să șlefuiești corindonul". Este de altfel foarte frapant să vezi cum această credință a lui Sorel este repede înregistrată ca un fapt indiscutabil: cîteva pagini mai jos, el scrie fără nici cea mai mică dovadă: „Șlefuitorii de pietre fine au inventat poliedrele regulate..."

oarecum tautologică, care să lege nemijlocit substantivul cu adjectivul. Trebuie ca substanța să-*și* realizeze calitatea, să ne facă să trăim posesiunea propriei sale bogății.

Această bogăție trebuie conservată în mod activ, intim concentrată. Un chimist din secolul al XVII-lea, visînd la viața pietrelor prețioase, socotește că această viață este primejduită întruna. Pentru Guillaume Granger (*Paradoxul care spune că metalele au o viață,* 1640, cap. III), pietrele prețioase au „modul lor de a se conserva prin bogăția lucrurilor prietenoase și aversiunea celor dușmănoase". Pînă și cel mai solid dintre cristale trebuie să-și mențină activ soliditatea.

Dacă vrem să înțelegem bine noțiunea de *influență materială,* trebuie să o considerăm în ceea ce privește toate puterile *activismului* său. Trebuie mai ales să observăm că *influența* astrelor nu este primită *pasiv* de frumoasele și puternicele materii care sînt pietrele prețioase. *Mineralul atrage cu adevărat astralul.* Această atracție imaginară realizează voința de îmbogățire. Ea este o lege fundamentală a imaginației lui a avea, imaginația lui a avea depășește sistematic pozivitatea lui a avea. Și a avea nu-i decît o umbră dacă nu are pozitivitatea iluziilor. Orice doctrină a lui a avea se condensează în convingerea că orice bogăție cheamă bogăția, că orice bogăție capitalizează activ, la modul *intereselor compuse,* cele mai diferite puteri.

Avantajul studiilor asupra imaginației materiale este că ele prezintă aceste teme cu ingenuitate. Astfel, pentru Berkeley, rășina *atrage* razele soarelui; ea nu se află pur și simplu sub influența soarelui; ea îi înmagazinează activ toate influențele, toate valorile. Este o reverie normală, cu privire la care am putea da ușor numeroase exemple. Rășina curge, și totuși ea este o ființă a focului. Și nu numai pentru că arde cu infinite miresme, dar și pentru că este o ființă a verii, o putere a soarelui, un aur vegetal, avatar al aurului solar și al aurului terestru. Toate aceste puteri capitalizate vor rămîne în apa de gudron, panaceu materialist al marelui adversar al ideii de materie.

Dar poate că activismul imaginației dinamice a influențelor astrale este cel mai caracteristic tocmai cînd se exercită asupra materiilor *dure.* Astfel, pentru Porta, influențele astrale pătrund cu greutate în pietrele prețioase. Dar, prin chiar faptul că pătrunderea e grea, o dată primite, influențele se mențin mai solid decît în orice altă substanță (*loc. cit.*, p. 471): „Și oricît de greu par a fi primite darurile favorabile ale cerului, totuși cînd ele le primesc, le rețin și le păstrează vreme mai îndelungată; ceea ce mi se pare că-i place lui Jamblicus".

Vom înțelege poate mai bine această înmagazinare a influențelor într-o materie dură, dacă vom da o imagine literară a *durității dobîndite.* Nu vom multiplica niciodată de ajuns parale-

lismul dintre imaginile materiale și imaginile morale. Imaginile voinței regăsesc în chip firesc imaginile materiale. Astfel, Nietzsche scrie în *Aurora* (§ 541): „Cum trebuie să te pietrifici – să devii dur, încet, încet, ca o piatră prețioasă – și în cele din urmă să rămîi acolo liniștit, pentru bucuria eternității".

Dar fără să mai insistăm asupra acestei tendințe a visului materialist de a dobîndi definitiv – pentru eternitate – valori, vom studia luarea în posesie a unor valori dintre cele mai diverse.

V

Pentru ca pietrele prețioase să se lumineze atît de intens, pentru ca ele să primească lumini atît de pure, va trebui, în însuși stilul imaginației, ca pietrele prețioase să participe la puterile cele mai visătoare, la celelalte trei elemente care sînt mai specific onirice, care sînt mai specific onirizante. Vom cerceta aceste participări în ordinea aer, foc, apă, pentru a începe prin cea mai dificilă. Ne vom situa, de altfel, cel mai adeseori din punctul din vedere al unei imaginații moderne, citînd doar texte pe care imaginația le poate în prezent revitaliza. Pentru a studia problema în deplina ei istorie, ar trebui să scriem o enciclopedie alchimică.

De îndată ce caseta care ascundea safirul a fost deschisă, imaginația aeriană își ia zborul spre cerul albastru. S-ar părea că tot albastrul cerului a fost absorbit în această piatră. Într-adevăr, *albastrul* este la origine o culoare aeriană. În ordinea imaginilor, ea aparține cerului înainte de a aparține unui alt obiect. Albastrul cerului pătrunzînd în safir, s-ar părea că un spațiu imens se strecoară, se închide într-un fel de spațiu fără dimensiune sau, după cum spune atît de frumos Luc Dietrich, „într-o profunzime fără spațiu". De aceea, safirul ni se pare a fi cea mai vastă dintre pietrele prețioase.

Versurile lui Lanza del Vasto și frumosul comentariu pe care li-l face Luc Dietrich ne vor sili pe dată să trăim participarea cerului la piatra prețioasă atît de strict limitată: „Piatra prețioasă este punctul în care este abolită opoziția dintre materie și lumină. Materia primește lumina pînă în inima ei și nu mai aruncă nici o umbră... Bucata de cărbune pe care magia focului și îndeluga răbdare subterană o transformă în diamant ajunge la limpezimea unui izvor și a unei stele. Sufletul vede aici cum strălucește perfecțiunea către care tinde; o problemă umană se rezolvă aici prin similitudini astrale:

> Astru apropiat, lumină pe care o ating,

Piatră care trăiește, răspunde privirii mele,
O, strigăt tainic, extaz concret, așternut
În care ziua se cufundă și solitară meditează,
Cheamă, exaltă, abolește ceea ce se petrece
Și cuprinde-mă, profunzime fără spațiu.

Spațiul cerului și spațiul lăuntric se topesc unul în celălalt. Lumina este corporizată. Adjectivul *celest* este, prin această reverie, legat de materie. Într-un anume sens, un vis concret a șters antiteza dintre umbră și lumină"[1].

Oare nu putem apropia de aceste reverii poetice strădaniile dialecticii hegeliene? Cristalul, pentru un hegelian, este un corp care acceptă exteriorul în interiorul său. Lumina imensă a frumosului spațiu este mai întîi refuzată de corpul opac. Corpul opac nu vrea să dezvăluie nimic din intimitatea sa. Dar se pare că cristalizarea, expulzînd materiile străine, instituie o ființă care nu mai are nimic de ascuns: „Este adevărat că corpul individual e mai întîi obscur, pentru că, în general, aceasta este determinarea materiei abstracte care este pentru sine. Dar în materia lucrată și prin urmare individualizată prin formă, vedem cum dispare această obscuritate"[2]. Cristalul, prin însăși individualitatea sa formală, devine astfel „un mediu pentru lumină". Important model al unei uniri dintre imagini și idei! S-ar părea că lumina zilei și lumina spiritului se unesc în piatra clară. Cristalul ne ajută să *înțelegem* materia. Găsim – abstract și concret – că piatra e *luminoasă*. Atîta luminozitate intimă ne dăruiește *înțelegerea* materiei. Iată-ne într-un centru în care ideile visează și imaginile meditează. Atunci și visul știe să procedeze la abstracții. El operează aici abstracția culorii, reținînd doar puritatea. Un cer pur și vag se întinde în safirul care visează.

Cînd lumina pietrei este mai puțin blîndă, cînd piatra scînteiază, se precizează participarea *stelară* și se estompează participarea *celestă*. Legătura este atît de puternică încît, în anumite reverii, este cu neputință să admiri diamantul fără să te gîndești la noapte. În planul reveriilor, scînteierea este un fenomen al umbrei. În stilul lui Julien Gracq, diamantul este „un frumos al tenebrelor". Este modelul unei voințe de dominare. Diamantul este o privire care hipnotizează. Este o piatră a forței privirii.

---

[1] Luc Dietrich, *Ciselures et Dessins, apud Pyrénées*, p. 540.
[2] Hegel, *Philosophie de la Nature*, trad. fr. Véra, vol. II, p. 17.

Vom reveni de altfel asupra acestui punct cînd vom studia participarea focului. Acum să nu ne gîndim decît la forța universală a diamantului, la valoarea sa de hipnoză.

Pentru a fi creat, diamantul a concentrat forțele pămîntului și ale cerului. Remi Belleau versifică lupta dintre magnet și diamant, care sînt visate ca două contrarii. Frumos exemplu al unui joc imaginar dintre metaforă și realitate: diamantul atrage privirile și magnetul atrage fierul. Legenda face dintre aceste două „puteri magnetizante" niște puteri inamice.

Spune-voi lucru de necrezut,
Lucru cu-adevărat înspăimîntător,
Puterea Diamantului,
Înfruntîndu-și contrariul,
Luptînd împotriva
Forței și virtuții Magnetului.

(Remi Belleau, p. 44)

Dar cine se mai gîndește încă astăzi că Diamantul și Magnetul au fost considerate, nu numai etimologic, dar și de către imaginația forțelor, drept niște violente contrarii?[1]

Această temă a *forței cosmice* a diamantului, a unei pietre care condensează forțele unui univers, ar putea oferi elementele necesare unui studiu al zonei psihologice intermediare situată între experiență și imaginație. Dar problema este greu de surprins pentru că însuși excesul metaforelor a uzat convingerile naive. Astfel, un autor din secolul al XVII-lea povestește, după atîția alții, legenda următoare (René François, *loc. cit.*, p. 177): „Diamantul care rezistă în fața celor mai mari forțe ale universului, fierul și focul, cedează, spune Pliniu, în fața sîngelui de țap, dacă e cald, scos chiar atunci din animal". Dar acest autor adaugă: „Lumea își bate joc de asemenea vorbe la Paris, care sînt mai curînd povești născocite ce nu trebuie spuse într-o societate aleasă". Acest avertisment ar trebui fără îndoială să ne convingă că nu se cuvine nici să le scriem. Lumea este astfel făcută încît unui filosof ce studiază rînd pe rînd rațiunea și

---

[1] AGRIPPA (p. 39) pretinde că „diamantul împiedică magnetul să atragă fierul". Un poet visează pe marginea unei alte etimologii. Victor-Emile MICHELET scrie despre diamant: „Nici o materie nu-l poate zgîria, nici o emoție nu pare că ar putea să-l pătrundă. Trăiește în intelectualitatea pură, mort pentru orice sensibilitate... Neîmblînzitul, așa îi spuneau anticii, *Adamas*. I se mai spune și *solitar*". (*Les Portes d'Airain*, p. 125).

imaginile îi este interzis să surîdă: dacă este raționalist, nu trebuie oare să fie serios, riguros, să aibă rigiditatea rațiunii, iar dacă vrea să studieze onirismul, cum de îndrăznește să renunțe la entuziasm și să abandoneze tonul inspirat? Și totuși, există atîtea probleme din zona de mijloc! Raționalizarea este adeseori reversul raționalității, iar imaginația merge deseori de la tonul convins la tonul glumeț. În exemplul arătat, o prejudecată încărcată de rezonanțe intime se extravertește în glumă. Dacă ar fi în intenția noastră să acumulăm exemple de acest fel, am putea arăta că un rîs fără răutate are toate virtuțile psihanalizei. Chiar în domeniul cunoașterii raționale, înțelegi mai bine cînd ai rîs sincer de propriile-ți greșeli.

VI

Nu există o imagine mai comună decît imaginea sclipirilor diamantului, nu există participare materială mai ușor de sesizat decît cea a pietrei prețioase la focul elementar. Ni se pare inutil să dăm exemple sub o formă simplă. Imaginea cristalului care „aruncă sclipiri" este oarecum o *imagine naturală.* Ne vom mulțumi, așadar, să arătăm cum este lucrată această imagine de metafore, cît de exaltată este ea – pînă la depășirea oricărei măsuri – de către imaginație.

S-ar părea mai întîi că imaginația care nu obosește în fața bogăției obiectelor sale își încarcă eroii, peste măsură și fără nici o greutate, cu bijuterii. Imaginația literară e nespus de darnică cu cele mai extraordinare podoabe. În romane, se poartă încă mai multe bijuterii decît în viață. Iată o „stea" de circ văzută de Gustave Kahn: „Un șarpe de rubine i se strivea de sîni; un opal uriaș ce-i atîrna la gît răsfrîngea zorile în laptele ceții matinale de deasupra fluviilor, iar un jăratic luminos și îndepărtat era precum sufletul pietrei"[1]. Frumos exemplu de adjective cosmice acumulate: apă, lapte, ceață, foc. Frumos exemplu totodată de contradicții scumpe bogățiilor imaginare: un fluviu și un jăratic. Toate acestea pe pieptul unei călărețe de circ! Simbolismul vedea lucrurile în mare.

---

[1] Gustave KAHN, *Le Cirque solaire*, p. 50.

Pietrele prețioase pot deveni imaginile unei jerbe de focuri multicolore. În cartea sa *Arca*, André Arnyvelde participă în acești termeni la o jerbă de flăcări și de scînteieri, într-o „chermeză cosmică": „Beat și nelimitat, jonglat în această maree de foc, jonglînd, lumină, cu acea furtună de giuvaeruri, mă simțeam șiroind, arzînd cu flăcări, strălucind într-o orgie demiurgică de raze, de culori și de spațiu..."[1] Visătorul jonglează și este obiectul jonglării, aruncă și este aruncat: iată dovada că el participă la țîșnirea de flăcări ce iese din pietrele prețioase. Să nu uităm că în aceste imagini focul are o valoare mai ales prin *mișcarea lui*. Este un accelerator, atît în ceea ce este imaginat, cît și în cel care imaginează. Cuvîntul *ardoare* vorbește tuturor simțurilor.

Ca orice reunire de culori vii și numeroase, pietrele prețioase reunite se mișcă, își iau elanul. Miile de scînteieri imobile din ele par a pregăti imaginea păsării-muscă, a păsării-paradisului, atît de frecvent comparate cu niște bijuterii zburătoare. Jules Duhem povestește legenda înțelepților din India care se înalță datorită virtuții pietrelor prețioase și adaugă: „Malaezienii venerau odinioară micuța pasăre a paradisului... căreia îi atribuiau misiunea de a călăuzi și de a apăra pîlcurile de păsări ale paradisului de culoarea smaraldului"[2]. În sfîrșit, „penele îi dădeau vrăjitorului care le purta puterea să zboare". Legendele se grupează și se asociază cu o simplă realitate: culorile focului zboară. Ele *trosnesc*. În numeroase imagini, focul *bengali* pare că sparge cristale zburînd. André Breton reînnoiește această imagine: „Un diamant divizibil în tot atîtea diamante cîte ar trebui pentru a te scălda în toate focurile bengali"[3]. Pentru poet, cristalul este de asemenea un fel de stăpînire sonoră a universului. Pierre-Jean Jouve, care știe să asculte în liniștea calmă a versurilor, scrie:

> Lucrul tremură și auzi
> Alcătuindu-se pădurile de cristale...
> ....
> Muzici nicicînd auzite trudind.
>
> (*Paradisul pierdut. Mișcare*, p. 20)

---

[1] André ARNYVELDE, *L'Arche*, p. 38.
[2] Jules DUHEM, *Histoire des Idées aéronautiques avant Montgolfier*, p. 44.
[3] André BRETON, *Le Revolver à Cheveux blancs*, p. 143.

Aceste zgomote cristaline sînt auzite de contemplarea calmă. S-ar părea că anumite suflete *tensionate* simt cristalul în *tensiunile* sale, ca materie ce va exploda și care ține în celulele sale un foc ce o va sfărîma. Pentru d'Annunzio, un cristal este ca o durere luminoasă ce stă să-ți sfărîme inima.[1] În *Forse che si, Forse che no* (trad. fr., p. 270), unele șisturi strălucesc atît de tare, încît par a „trosni ca niște miriști în flăcări... pietre calcinate strălucesc de o albeață ascuțită ca un strigăt scurt".

În multe privințe, phenixul, pasărea focului, este un bloc de *giuvaeruri zburătoare.* Un autor îl descrie „în livreaua sa de purpură încărcată cu aurării". Imaginea capătă din partea inconștientului o *supracolorare* pentru a asculta de legea *supradeterminării* bogățiilor. Nu e de ajuns să dai culoare, e nevoie și de *strălucire,* de acea strălucire și de acel foc condensate în geme.

Pentru a dovedi adecvarea apropierii pe care o facem între pietrele prețioase, pasărea-paradisului, pasărea phenix, să arătăm cum vorbește un autor despre pasărea-paradisului: „Eternă jucărie a valurilor din văzduh, pasărea-paradisului nu găsește alt sălaș decît suflarea vînturilor, altă hrană decît o rouă cerească. Natura, care o împodobise cu reflexele smaraldului și cu razele aurii ale topazului, nu-i dăduse decît aripi, parcă îmbiind-o la cerești iubiri neîntinate vreodată de atingerea pămîntului... Sub bogatele-i aripi aurii, natura ascunsese un dulce cuib de pene, și în văzduhul pe care nu trebuia să-l mai părăsească, căci ar fi murit, păsăruica se jucă, asemenea phenixului, cu primele raze de soare"[2].

Așadar pietrele prețioase sînt flăcări multicolore, flăcări mișcătoare, flăcări zburătoare. Un foc *lăuntric* reînsuflețește, pregătind metaforele vieții.

Un studiu complet al *focurilor imaginare* din pietrele prețioase ar trebui să parcurgă tot spectrul, de la tonurile cele mai palide pînă la cele mai aprinse, de la „topaze, vin vechi înghețat", cum spune Charles Cros[3], pînă la rubinele strălucitoare. Dar tocmai în legătură cu rubinele măsurăm cel mai bine vigoarea impresiilor stîrnite de foc. Cea mai mică pălire este pe dată o judecată peiorativă, o sclipire mai puternică solicită,

---

1 D'ANNUNZIO, Cf. *La Ville morte,* actul III, trad. fr., p. 190.
2 Ferdinand DENIS, *Le Monde enchanté,* p. 150.
3 Charles CROS, *L'Alchimie moderne, apud Poèmes et Proses,* p. 262.

dimpotrivă, laude nemărginite. Să dezvoltăm puțin aceste judecăți de valoare, aceste judecăți de ardoare.

Cînd, în a doua lucrare a noastră asupra *pămîntului*, ne vom fi dezvoltat vederile asupra *tonalizării* calităților, va trebui să revenim la toate impresiile care conferă un preț pietrelor *prețioase*. Dar, încă de pe acum, să vedem în acțiune jocul valorilor care duce alternativ la supraestimarea și la denigrarea gemelor. Mai ales imaginația care le atribuie un sex pretinde pur și simplu să le măsoare ardoarea și înflăcărarea.[1] Un autor comentează astfel *forțele de radiație* ale rubinului: „Rubinul mascul are mai multă strălucire și o culoare roșie mai viguroasă decît femela, care este negricioasă, posacă, palidă, și de un roșu slab și lînced"[2]. Surprindem în acțiune *tonalizarea* flăcărilor roșii ale rubinului. Un cititor modern e liber să citească adjectivele *viguros* și *lînced* ca și cum ar corespunde unor *stări* desemnate prin metafore lipsite de viață. Evitînd participarea, o asemenea lectură își interzice cunoașterea valorilor onirice, a calităților tonifiante. Așa cum alchimistul lucrează pînă cînd obține o culoare *frumoasă*, visătorul bijuteriei are nevoie de un rubin *viguros*. În fapt, valorile onirice ale unui rubin trebuie să fie judecate conform unei dialectici a vigorii și a langorii. Trebuie să o simți, tonalizînd sau îndulcind – de partea masculină și de partea feminină.

Cine contemplă participînd, în sensul dinamicii strălucirii crescînde, vede flăcările rubinului *ieșind* din piatră.[3] Autorul nostru adaugă: rubinul *balais* (Baleno înseamnă în italiană fulger) „Se recunoaște cînd o flacără violetă se înalță din el ca un fulger roșu, cu un vuiet de tunet". Chiar într-o carte strict descriptivă ca aceea a lui Rambosson: *Pietrele prețioase și principalele podoabe* (Paris, 1884) vom găsi impresia de *profunzime insondabilă* pe care o dă diamantul (p. 29): „S-ar spune că

---

[1] Totuși, există cazuri cînd imaginația merge pînă la capătul imaginilor sale. Citim în Guillaume GRANGER (*loc. cit.*, cap. X): „Rueus, doctul Medic, confirmă și el acea virtute diamantică prin povestirea despre cele două Diamante, pe care le avea sub puterea ei doamna de Heure, din augusta casă de Luxembourg, și care erau ereditare în acea casă. Aceste diamante produceau în chip vizibil din cînd în cînd alte Diamante asemănătoare cu ele".

[2] René FRANÇOIS, *loc. cit.*, p. 174.

[3] Nu sînt rare legendele în care camera este luminată de o piatră prețioasă, fără altă lumină decît cea a cărei proiecție, pornită din intimitatea pietrei, o visăm.

jeturile de lumină care ies din el vin dintr-un izvor adînc şi insondabil. Sclipirile sale ţîşnesc de parcă ar fi silite să se răspîndească: se avîntă pentru că nu mai pot fi stăpînite". Astfel, lumina este visată ca un zbucium lăuntric. Diamantul este nerăbdător să strălucească. În sens invers, cît dezgust cuprinde această judecată: „Grenata este un mic bastard, de o întunecime murdară, învăluit într-un nor brun şi des, fără nici o trăsătură viguroasă, deşi contraface rubinul"[1].

Trebuie oare să mai subliniem voinţa de a blestema acest nefericit bastard, „de o întunecime murdară"? „Calitatea" sa nu este aici un atribut placid spus cu placidă indiferenţă a geologului modern care vorbeşte despre un cuarţ fumuriu. Imaginaţia nu-şi *desemnează* obiectele. Ea le laudă sau le depreciază. Nu-i este de ajuns nici să *desemneze* valori, trebuie să se pasioneze, atît în bine cît şi în rău, „calificînd" sau „descalificînd". Versul lui Remi Belleau *împotriva* grenatei ne-ar apărea atunci ca o descalificare sportivă a *voinţei de a străluci.*

Scriitorii Renaşterii revin întruna asupra acestei idei: pietrele preţioase sînt o sfidare aruncată lumii tenebrelor. Rubinele, spune un autor, „fac să se ruşineze pînă şi cărbunii cei mai arzători". În faţa lor, „tenebrele cele mai obscure, neputîndu-le nici ascunde, nici atenua strălucirea, sînt constrînse să se ascundă ele însele". Stranii imagini ale tenebrelor respinse în vizuina lor, a întunericului ascunzîndu-se în întuneric, a umbrei izgonite de lumină. Ni se va spune că toate astea nu sînt decît nişte figuri de stil. Dar asta înseamnă că uităm că valorizarea lucrurilor cere *valori oratorice.* Pietrele preţioase sînt condensate de ostentaţie. Ele permit celui care le poartă să participe la voinţa lor de a străluci. Uneori e de ajuns o piatră unică pentru a înlesni o ieşire acestei voinţe de a străluci. O eroină a lui George Sand, Césarine Dietrich, vrea să se ştie că ea nu poartă decît o singură bijuterie, o singură piatră strălucitoare, dar ce piatră! Ce piatră *dominatoare!*

Şi atunci, în entuziasmul participării, cum ne-am putea opri în faţa unei exagerări? Valoarea sporeşte fără limite. O pagină de George Sand ne va oferi un exemplu pentru această exagerare nebunească, pentru această participare necondiţionată la scînteierea diamantului. În *Laura,* cînd Nasias îi arată nepotului său diamantul legendar, diamantul „de o albeaţă, de o puritate, de o

[1] „Grenata de o întunecime murdară" este un vers de Remi BELLEAU *(Le Rubis).*

mărime uluitoare..., (mi) s-a părut că soarele care răsărea pătrundea în cameră... Am închis ochii, dar în zadar. O flacără roșie îmi umplea pupilele, o senzație de căldură insuportabilă îmi pătrundea pînă în creier"[1]. Astfel, radiațiile diamantului acționează și asupra ochilor închiși. Mai mult: lovit cu degetul, *diamantul literar* al lui George Sand proiectează o ploaie de scîntei, un jet de flăcări. Nici o calitate *adoptată* de vis nu poate rămîne pasivă. Cel mai ușor bobîrnac dat obiectului declanșează mari ofensive. Imaginea razei proiectate adună în ea toate imaginile unei săgeți, a unei săgeți ascuțite care străbate capul visătorului.

Și cum nimic nu-l oprește pe autorul care imaginează, impresia de căldură, deja atît de exagerată, ajunge pînă la nivelul cosmic: diamantul lui Nasias este capabil să topească ghețurile de la pol. Luat într-o călătorie în ținutul cercului polar, el răspîndește aici „o căldură la fel de blîndă ca aceea a unei primăveri italiene"[2].

Este de ajuns, de altfel, să trecem de la realitate la metaforă pentru ca asemenea imagini excesive să nu mai șocheze bunul-simț. Jean Cocteau scrie în *Rugăciune mutilată*:

> Măgarul și boul încălzesc un diamant supranatural,
> Supranatural. Priviți! priviți-l deci!
> Priviți, el luminează zăpada și lumile,
> Ascunzînd un mecanism de curcubee.

Să profităm de prilejul pe care ni-l oferă aceste imagini atît de insistent exagerate pentru a sublinia nevoia de exagerare pe care o simțim chiar în cuvinte cînd le scriem imaginîndu-le, adică cu convingerea imaginației, pe scurt, cînd acceptăm să avem imaginație literară. Va trebui, de exemplu, să admitem la început că dacă piatra este rece, *strălucirea ei este caldă*. Orice cititor care va vrea să trăiască activismul imaginar al verbului *a străluci* va simți acest lucru, dînd *briliantului* verbul său activ

---

[1] *Loc. cit.*, p. 70.

[2] Un subiect al lui DESOILLE care pornește de la visul unui *diamant*, se exprimă astfel (*Le Rêve éveillé et la Psychothérapie*, p. 336): „Am reușit să mă apropii și pătrund într-o zonă care ar putea fi constituită dintr-o explozie solară. Impresia este mai curînd de căldură decît de lumină... un sentiment de putere cosmică, de forță stranie, oarecum redutabilă". Să insistăm asupra faptului că visul este aici într-un anume sens normal, natural, așa cum cere metoda lui Desoille.

(*„briller"*), el va asuma funcția de a străluci, va simți acea fericire dezinvoltă, acea tonică ardoare a oricărei ființe care își destinde forțele. Briliantul strălucește și face privirea să strălucească: notație atît de comună încît ea se impune romancierului, chiar cînd vrea să zugrăvească un caracter atît de dezinteresat ca acela al sărmanei Tess d'Urberville. Cînd, în seara tristei sale nunți, ea deschide caseta cu diamante: „Ochii ei scînteiară o clipă la fel de puternic ca și diamantele"[1]. Hegel spune de fapt același lucru ca și nefericita slujnică: „Cristalul tipic este diamantul, acest produs al pămîntului, la vederea căruia ochiul se bucură pentru că are în față pe primul născut al luminii și al greutății".

Firește, o dată ce te-ai angajat în tonalizare, totul ia proporții, totul devine exagerare: faptul de a dori diamantul, de a-l privi hipnotizat de dorință nu înseamnă oare că îl faci să strălucească și mai mult?

Un alt filosof al naturii nu ezită să confere pietrelor prețioase conștiința de a străluci. J.-B. Robinet (*Despre natură*, ed. 3, Amsterdam, 1766, vol. IV, p. 190) scrie: „Pentru că avem anumite organe combinate în chip de ochi, avem facultatea de a vedea. Pentru că are o altă combinație de organe, rubinul are facultatea de a fi luminos". „Facultatea de a fi luminos, adaugă visătorul nostru (p. 191), este cu siguranță ceva mai desăvîrșit decît aceea de a vedea lumina. Ea presupune mai multă puritate în substanță, mai multă omogenitate în părți, mai multă delicatețe în structură. Sufletul a fost numit o lumină invizibilă, lumina a fost numită un suflet vizibil." „Rubinul, diamantul, smaraldul, safirul și toate celelalte pietre puse în rîndul fosforilor naturali, atît cele care proiectează lumina de la sine, cît și cele care nu o proiectează decît în urma unei frecări, nu se bucură ele oare în felul lor de exercitarea unei atît de frumoase proprietăți? Nu au oare ele nici un fel de conștiință a acesteia? O exercită fără a avea cel mai mic sentiment de satisfacție?" (p. 192). „Piatra pe care o frecăm spre a o face luminoasă înțelege ce așteptăm de la ea, și strălucirea ei dovedește că a binevoit să ne răspundă."

Dar filosoful din secolul al XVIII-lea forțează nota. El dă încă un exemplu de exagerare neîndemînatică; gîndește în paradoxuri în loc să viseze cu bună credință. Naivitatea lui este

---

[1] Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, trad. fr., vol. II, p. 50.
[2] Cf. Victor-Émile MICHELET: „știința vulgară... a constatat, în mineralogie, că cristalele sînt sexuate. Există cristale masculine, cristale feminine, și toate sînt supuse legii amorului" (*Les Portes d'Airain*, p. 62).

îndoielnică. El nu ajunge la acel plan al reveriei care este cel al poeților sau al savanților ingenui din secolele anterioare[2].

De fapt, vorbindu-ne despre lucruri, vorbindu-ne despre fapte, trebuie să suscităm reverii, trebuie să confirmăm *reverii naturale*. Să dăm un exemplu cu privire la această exagerare a realului. În *Heliogabal* (p. 40), Antonin Artaud scrie: „Statuia poartă pe cap un diamant numit Lampe. El aruncă în timpul nopții o lumină atît de vie, încît templul pare luminat de torțe... Cu această statuie se mai petrece o minune; dacă o priviți din față, vă privește și ea; dacă vă îndepărtați, privirea ei vă urmărește". Într-o asemenea pagină, diamantul, privire și lumină, își afirmă forța de fascinație. Un fel de braidism al imaginației ne ajută să fixăm legendele. Legendele transmisibile, legendele cărora li se poate conferi un interes au un nucleu oniric permanent. Diamantul fascinează – la propriu și la figurat.

De cîte ori, în cercetările noastre asupra imaginației, nu am surprins și noi această inversare a frumuseții contemplate: dintr-o dată te privește ceea ce este frumos. Diamantul, ca și steaua, aparține lumii privirii, el este un model al privirii scînteietoare[1]. Frumusețea cristalină ne trimite înapoi strălucirea privirii noastre concupiscente.

Rimbaud, într-o singură frază, spune clipa acestei viziuni reflectate:

...și pietrele prețioase priviră.

Imaginea este tot aici, chiar cînd se neagă pe sine, chiar cînd își reține elanul – privilegiu al imaginației care este la fel de clară atît cînd se ascunde, cît și cînd se arată:

Oh, pietrele prețioase care se ascundeau – florile care priveau.

(Rimbaud, *Iluminările*. Poeme în proză *După potop*, p. 163)

Jules Supervielle scrie de asemenea:

---

[1] Doctorul Jean GERO, în teza sa de medicină: *Les Pierres précieuses en Thérapeutique* (1933), spune că „diamantul Régent de la Luvru era așezat la început în cavitatea orbitală a statuii unui zeu indian".

O comoară în frunziş
Îşi murmură giuvaerurile.

(*Către noapte,* p. 47)

Iar Guillaume Apollinaire, scriind în 1913 un articol despre Picasso (*Pictorii cubişti,* p. 31), întîlnea aceeaşi imagine şi aceeaşi inversiune: „Ochii săi sînt atenţi precum florile care vor să contemple întruna soarele". Într-o povestire lirică a lui Victor-Émile Michelet citim: „Flori galbene, violete şi roşcate" îşi dezvăluie frumuseţea într-o comuniune a privirii: „Poate că reflexul constant al acestor flori solare se perpetuează încă în pupilele de topaz ale ochilor Lénei" (*Povestiri supraomeneşti,* p. 9).

Privirea comună, privirea care răspunde sînt atunci un adevărat schimb care are uneori sensul unui schimb substanţial. Un vechi autor scrie despre smarald: „Verdele lui vesel îl depăşeşte pe cel al oricărei verdeţi, căci umple din plin ochiul şi întoarce spre natură vederea lucrată, căci cu cît priveşte mai mult smaraldele, cu atît ele cresc, făcînd aerul din jur să înverzească". În locul acestui schimb de materie blîndă şi colcăitoare, girasolul schimbă cu ochiul o materie arzătoare: el „săgetează soarele, trimiţîndu-şi razele, dar cam palide, de parcă ar fi un alt soare: strălucirea sa este precum cea a luminii ochiului".

Vedem că toate metaforele îşi schimbă centrul, că ele merg alternativ de la dorinţă la obiect, de la obiect la dorinţă, şi că imaginaţia lucrează departe de toate funcţiile supravegherii, fie că ar fi vorba de supravegherea raţiunii sau a experienţei sau a gustului. Oricare dintre aceste trei principii ar fi de ajuns pentru a critica povestea nebunească a unui diamant care face să se topească toate gheţurile de la pol. Dar *critica literară* nu are funcţia de a *raţionaliza literatura.* Dacă vrea să fie la înălţimea imaginaţiei literare, ea trebuie să studieze atît expresia *exuberantă,* cît şi expresia *reţinută.* Dacă nu ia în considerare aceste două legi dinamice, critica literară poate să judece în contratimp. Ea nu ne pregăteşte pentru acea ritmanaliză care ne-ar face să trăim acele mari imagini în care poetul de geniu a ştiut să înscrie o reţinere în exuberanţă sau, supremă fericire, un nou elan într-o imagine potolită, o nouă viaţă într-o imagine adormită în limbaj. Oricum, critica literară trebuie să cunoască excesele expresiei delirante. Iată de ce am acumulat în aceste pagini *reveriile voinţei de a străluci.*

Jocul valorilor angajate în contemplarea unui diamant poate să ajungă pînă la valorile morale, putînd ajuta la moralizarea unui psihism tulburat. Robert Desoille sugerează adeseori, în

exercițiile sale de vis în stare de veghe, contemplarea unui diamant pur. Această contemplare trezește o seninătate pură. Or, seninătatea și neliniștea, spune el, sînt sentimente care se izgonesc unul pe celălalt (II, p. 26), oricare ar fi rațiunile și realitatea acestor sentimente: în acest sens, o imagine poate vindeca, un diamant imaginat poate destinde un spirit neliniștit. S-ar părea că un cristal visat în învelișul său originar sfătuiește ființa să iasă din nefericire și să retrăiască în centrul propriei sale lumini (cf. II, p. 27).

VII

Am întîlnit de mai multe ori, în această carte și într-o lucrare precedentă, noțiunea de *imagine literară pură*. Să spunem încă o dată că înțelegem prin asta o imagine care își primește întreaga viață de la *literatură*, sau cel puțin o imagine care rămîne inertă dacă nu dobîndește o exprimare *prolixă*. Adeseori, dacă luăm în considerare simpla și plata realitate, ea nu are nici una dintre trăsăturile care se *transfigurează* în imaginea literară. Biata ciocîrlie este o pasăre invizibilă cînd zboară, iar cîntul ei e foarte monoton. Dar ea este un fel de centru cosmic al unei exaltări atît de mari – după cum stau mărturie atîtea literaturi –, un semn pe care îl dă atît unei stări sufletești, cît și unui univers însorit.

Exemplul ciocîrliei din literatură ne permite să afirmăm că imaginea literară pură este adevărata *realitate a literaturii*. Tot astfel, *pasărea-paradisului* este o imagine literară pură a exotismului.

Dacă am putea studia sistematic imagini literare pure, am putea apoi să ne slujim de ele ca de niște mijloace de analiză a psihologiei imaginației literare. Ar fi atunci interesant să surprindem această *realitate literară* în raporturile sale cu o *realitate materială* bine definită. Ni se pare că piatra prețioasă permite tocmai studierea acestor raporturi dintre o materie reală și o materie imaginată. Putem lua pietrele cel mai obiectiv sigure de calitățile lor, rubinele și diamantele, ele vor fi pe dată prinse în rețeaua metaforelor care le vor *multiplica semnificațiile* în asemenea măsură, încît primele semne nu vor mai avea nici un sens. Pietre mai blînde vor avea atunci incredibile calități sufle-

teşti. Charles Cros, în chip de prefaţă la cugetările sale ştiinţifice asupra creaţiei artificiale a gemelor, aminteşte de „pudicele turcoaze, care mor uneori din pricina unui contact insolent" (*Alchimia modernă*, apud *Poeme şi proze*, ed. Gallimard, p. 262). Chiar în faţa pietrei preţioase celei mai specificate, simţi că realitatea nu este nimic şi că imaginaţia este totul, de îndată ce imaginaţia a început să vorbească. Imaginea literară actuală este într-un anume sens cuprinsă de onirismul tradiţional al pietrei. De aceea ea asimilează visele alchimice cele mai variate, pînă într-atît încît putem vorbi despre un Cosmos imaginar legat de o anumită piatră preţioasă: o lume este în germene într-un atom dur şi colorat. Cum să dezvolţi atîtea semnificaţii fără să scrii? Imaginea pietrei preţioase *se scrie*. Ea mai mult se scrie decît se vede. Avem nevoie să o vedem, să o fi văzut? Mulţi poeţi ar fi foarte încurcaţi, dacă li s-ar cere să descrie *obiectiv* gemele care strălucesc în poemele lor. Dar imaginile sînt în germene în sufletul omenesc. Makhali Phal scrie: „Aveam oare nevoie să privim un smarald pentru a ne dovedi nouă înşine existenţa fantomei apei?[1]" Din instinct, un visător care îşi consacră viaţa imaginilor apelor ştie că smaraldul este un vis al rîului, că smaraldul este un mare eleşteu cu apă veştedă.

Am putea de altfel aborda problema *imaginii literare pure* a pietrei preţioase pe o cu totul altă cale. De acord cu critica literară clasică, am examina arta poeţilor care pretind că „cizelează" versuri, care topesc Emailuri şi gravează Camee, care alcătuiesc diademe. Cuvintele sînt atunci briliante. Sintaxa lor depinde de orientarea faţetelor lor.

Vom găsi în frumoasa carte a lui Jacques Scherer despre Mallarmé[2] însemnări importante despre această poezie de bijutier. De exemplu, Scherer scrie (p. 162): „Cuvintele, aceste pietre preţioase, trebuie să devină poezie, nu să se lase duse de un curent năvalnic, ci să strălucească într-o imobilitate hieratică, înrudită cu acea tăcere mult iubită de Mallarmé, stare în care pot, dacă sînt bine situate de magia poetului, să se aprindă de focuri reciproce care constituie semnificaţia şi valoarea lor".

Şi Jacques Scherer aminteşte că, în prefaţa sa la *Florile răului*, Théophile Gautier scrisese: „Există cuvinte diamant, safir,

---

[1] Makhali PHAL, *Nârâyana*, p. 225.

[2] Jacques SCHERER, *L'Expression littéraire dans l'Oeuvre de Mallarmé*, 1947.

rubin, smarald, altele care lucesc precum fosforul cînd sînt șlefuite, și e o muncă grea să le alegi".

În multe versuri ale lui Mallarmé, vedem cum se constituie „un mozaic de pietre prețioase" (Mondor, *Viața lui Mallarmé*, p. 227). Nu avem *Tratatul despre pietrele prețioase* pe care Mallarmé își propunea să-l scrie în 1866 (cf. Mondor, p. 222), dar cuvintele sînt tratate cu o atît de mare sensibilitate în felul cum își schimbă între ele strălucirea, încît o frază mallarméană se transformă ca un caleidoscop delicat atunci cînd un cititor, după ce a citit-o o dată, o recitește. Cine va putea măsura contingența luminilor într-o frază ca aceasta: „Cuvintele, de la sine, se exaltă în mii de fațete recunoscută cea mai rară sau valorînd pentru spirit, centru de suspensie vibratoriu; cine le percepe independent de suita obișnuită, proiectate în pereți de grotă, atît cît dăinuie mobilitatea sau principiul lor, fiind ceea ce nu se spune despre discurs: gata toate, înainte de a se stinge, la o reciprocitate de focuri distanță sau prezentată dintr-o parte ca întîmplare"[1].

---

[1] MALLARMÉ, *Divagations*, p. 290.

CAPITOLUL XI

Roua și perla

„Și tu nu vei ști dacă cristalul de apă este cel ce urcă din pămînt la cer, sau dacă cerul e cel care pînă la umbra-ți își înclină spațiul de cristale."

(ADAM MICKIEWICZ, *Scrisoarea 8*, trad. O. de Milosz)

I

Vom consacra un mic capitol picăturilor de rouă și perlelor, pentru că imaginile lor ne vor fi de ajuns pentru a caracteriza participarea la apă a multor reverii cristaline. Am putea, cu siguranță, să reunim multe alte imagini asupra *apei unei pietre prețioase*, asupra limpezimii cristaline atribuite unei *ape fundamentale*. Dar, pentru a fi succinți, putem să ne mulțumim cu tema centrală: roua, din punct de vedere imaginar, este adevăratul cristal al apei. *Bestiarul lui Thaon* descrie această îndelungă schimbare a unei „picături de rouă în gemă".

În literatura contemporană întîlnim nenumărate imagini ale picăturilor de rouă cristalină, care își presară giuvaerurile pe grădina matinală. Dar aceste imagini sînt cel mai adeseori inerte. Ele au pierdut sensul imaginației materiei. Vom fi, așadar, siliți, în acest capitol, să facem apel la imagini uitate, cum se găsesc atîtea în literatura alchimică.

Dar mai întîi să mergem la originea substanței. Roua vine din *cer* cînd vremea e foarte senină. Ploaia cade din nori, apa ei fiind grosolană. Roua coboară din bolta cerească apa, și este celestă. Dar ce înseamnă cuvîntul celest pentru un suflet de astăzi? O metaforă morală. Ca să înțelegem roua celestă în substanța ei, trebuie să ne amintim că adjectivul „celest" a fost un adjectiv care a desemnat o materie. O apă pură impregnată de materie celestă, iată ce e roua. Ea este, spune poetul, „apă amestecată cu mierea cerului și cu laptele stelelor" (Gustave Kahn, *Povestea aurului și a tăcerii*, p. 284).

Pentru de Rochas[1], roua este „umiditatea radicală a tuturor lucrurilor" pe care vîntul o poartă „în pîntecele său", venind din sfera celestă, din Lună, „lapte pe care cerurile îl trimit pe pămînt". Ea urmează viața anotimpurilor, ajută la reînnoire (p. 256): „Plugarii prețuiesc mai mult Roua de Mai decît ploile din celelalte anotimpuri... Este principala hrană a semințelor" (p. 259). „Ea este atît de perfectă în alcătuirea sa, încît pînă și cea mai mică picătură este totdeauna în stare să facă minuni". Această ultimă trăsătură marchează reveria de putere legată totdeauna de acțiunea a ceea ce este mic asupra a ceea ce este mare. Timp de secole este lăudată cu sinceritate „prolifica rouă".

Pentru medicul Duncan, roua acționează prin capacitatea ei de a se insinua: ea pregătește căile fecundării: „Dulcea rouă deschide sînul pămîntului, îl pregătește să primească mai bine duhul aerului, care îl însămînțează cu nenumărate semințe, sau care cel puțin ațîță germenii adormiți în semințele pe care le ascunde" (*loc. cit.*, p. 78).

Uneori putem înțelege cel mai limpede lecțiile filosofice prin cele mai neînsemnate și cele mai himerice exemple. A visa la rouă ca germene și sămînță înseamnă a participa din adîncul ființei tale la devenirea lumii. Atunci ești sigur că trăiești ființa-în-lume, de vreme ce ești ființa-devenind-devenirea-lumii. Alchimistul ajută lumea să devină, desăvîrșește lumea. El este un *operator* al devenirii lumii. Nu numai că el culege roua, dar o și alege. Îi trebuie „roua de mai". Și această rouă de mai nu se află încă în univers în stare îndeajuns de pură. Atunci visătorul paradoxal o concentrează pentru a o exalta, o distilează și încă o dată o distilează pentru ca ea să lepede tot ce-i de prisos, devenind germene pur, pur germinativă, forță absolută.[2]

Un medic alchimist ca de Rochas nu se îndoiește că roua coboară cu adevărat din cer, sau mai exact din cerurile cele mai înalte. Ploaia, spune el, vine din condensarea vaporilor, „dar apele (cu adevărat) celeste vin în formă de Rouă, pe care adevărații filosofi o numesc sudoarea Cerului și saliva Astrelor: Soarele îi

---

[1] Henry de ROCHAS, *La Physique reformée contenant la Réfutation des erreurs populaires et le triomphe des vérités philosophiques*, Paris, 1648, p. 255.

[2] Cf. Christophe GLASER, *Traité de la Chymie*, 1670, p. 387.

este tată, iar Luna mamă". Iată-ne astfel pe dată puși în prezența caracteristicilor cosmice ale unei substanțe a universului. Educația modernă ne deviază de la asemenea imagini. Unor oameni cultivați le displace uneori să li se amintească succesul evident al acestor imagini în decursul secolelor. Dar cine vrea să cunoască imaginația trebuie să meargă pînă la capătul tuturor acestor serii de imagini. Autorul nostru continuă: „Cei care sînt atît de fericiți că pot analiza această prețioasă licoare știu bine ce diferență există între ea și ploaie, și apa obișnuită. Toată lumea știe că vegetalele care sînt stropite cu apa din fîntîni, din puțuri, sau chiar din rîuri, nu dau niciodată fructe atît de frumoase ca acelea care sînt umezite, sau hrănite de rouă". Un spirit rațional va înțelege cu greu că ploaia are oarecum nevoie de *fermentul picăturilor de rouă* pentru a stropi pămîntul. El s-a desprins cu totul de legăturile etimologice care unesc cuvintele *rosée* (rouă) și *arroser* (a stropi). Limbajul nu-i mai face să viseze. Limbajul slujește la exprimarea unor gînduri. Dar visătorul care valorizează substanțe și căruia îi plac cuvintele primordiale urmează din instinct impresiile de puternică tinerețe suscitate de roua dimineții. El admite că, amestecată cu rouă, *elementată* de rouă, „ploaia este din belșug înzestrată cu duhul vieții sau universal". Chiar pentru *Enciclopedie*, roua corespunde încă „panspermiei atmosferei". Bineînțeles, imaginația materială nu își pierde substanțele. Roua subzistă în vegetal. Trebuie să o regăsim pînă și în cenușa vegetalului, iar artistul care ar putea extrage din plantă această rouă celestă ar fi, spune un alchimist în vigurosul său limbaj, un vraci capabil să atragă la sine toate virtuțile ierburilor medicinale.

Numeroase panacee erau făcute odinioară cu această rouă *celestă*. Era un *leac universal* pentru că aducea cu ea culoarea universului. Ea reunea toate virtuțile germinative pentru că acestea veneau din *astrele dominatoare.* În multe privințe, panaceu și theriac sînt antitetice: theriacul este un amestec de medicamente terestre, panaceul este o îmbinare dintre cele mai blînde substanțe impregnate de virtuțiile cerului. Roua este o *substanță generală*, o substanță impregnată de univers. Fabre se exprimă astfel (p. 310): În fiecare zi, natura face „o gelatină foarte delicată din chintesența tuturor elementelor, și din cea mai pură dintre influențele cerești, pe care le amestecă laolaltă făcînd

o licoare ce poate hrăni toate lucrurile. Roua este o licoare elementară care închide în sine virtuțile și proprietățile întregii naturi“ (cf. Fabre, p. 312). Cum să nu fie eficace asupra microcosmosului, asupra omului acest pantropism? În acest vast alambic care este lumea, Natura pregătește pentru înțelept elixirurile sale.

Cînd ne-am lăsat imaginația să se convingă că roua este o substanță a dimineții, admitem că ea este cu adevărat *zori distilați*, însuși fructul zilei care se naște. Ierburile medicinale vor fi dizolvate în primele picături de rouă. Vom merge să le adunăm în zorile unei zile de aprilie, de pe vîrful frunzelor desfășurate în timpul nopții, uluiți de rotundul cristal care împodobește grădina. Iată *frumosul* leac, bunul, adevăratul leac. Roua Tinereții este cea mai puternică apă a Tinereții. Ea conține însuși germenele tinereții.

Dar alchimistul vrea să ajute Natura, să înlocuiască Natura. Dacă roua este o putere celestă care conține germenele tuturor germenilor, nu trebuie să i se pregătească aici pe pămînt o matrice? Acestui cristal care se formează pe firmament nu trebuie să i se pregătească un sălaș cristalin? Și marele vis al alchimistului va fi acela de a *coborî* roua într-un minereu bine pregătit. Cît de limpede este acest text din *Dialogul dintre Endoxiu și Pyrophil* (p. 261), dacă vedem în imaginea picăturii de rouă un germen al ființelor: „Mijlocul de a coborî această apă din Cer este cu siguranță miraculos; el se află în Piatra care conține Apa centrală; dar secretul constă în a ști să convertești Piatra într-un Magnet care să atragă, să îmbrățișeze și să unifice în sine această Chintesență Astrală, desăvîrșită și chiar mai mult decît desăvîrșită, capabilă să dăruiască perfecțiunea celor Imperfecți“.

Nu vom citi bine acest text dacă nu ne amintim că Piatra care devine matricea picăturii de rouă cerească este cea mai limpede dintre pietre, cristalul care ține în sînul său cea mai frumoasă dintre ape, cristalul clarității perfecte care se găsește, în această viziune, un fel de cristalizare reciprocă a principiilor cerului, pămîntului și apei. Condensare a tuturor marilor substanțe. Noi nu mai trăim asemenea convingeri pentru că ne obișnuim să nu imaginăm decît forme. Alchimistul era obsedat de marele vis al substanțelor.

Dar textul din *Eudoxiu și Pyrophil* ne prezintă, de asemenea, într-o lumină extrem de ciudată activismul purității și aduce astfel o importantă contribuție la psihologia valorilor imaginare. Într-adevăr, substanța pură este aici o *activitate de purificare*; și o activitate triumfătoare! Experiența obișnuită ne interzice să amestecăm ceea ce este pur cu ceea ce este impur. Ea ne învață că prin acest amestec ceea ce este pur este întotdeauna distrus. Dar cît de inert este acest ideal rațional al unei purități care nu se apără, al unei purități deschise tuturor injuriilor! Dimpotrivă, prinsă în deplina forță a unei îndelungi și încăpățînate reverii, puritatea imaginată este în realitate o *voință de purificare*. O asemenea puritate nu se teme de nimic, o asemenea puritate *atacă* impuritățile. În ordinea valorilor, cine atacă nu se mai teme. E vorba nu de o dialectică a două contrarii, ci de un duel între substanțe. O picătură de rouă purifică un loc scîrnav. Această absurditate în ordinea experienței clare și rezonabile nu stingherește cu nimic imaginația dinamică a purității substanțiale. Nu depinde decît de noi ca, dacă vrem să înțelegem un suflet, să nu-l judecăm ca pe un intelect. Să ne situăm în fața imaginilor materiale ale substanței impregnate de un cristal de puritate și vom înțelege că acest cristal de puritate propagă o cristalizare a purității. Alchimistul are încredere într-un magnetism al substanței pure. El știe bine că în pămînt pietrele prețioase „astralizează", adică atrag și concentrează *influențele* astrelor. O dată cu roua celestă cu grijă adunată sau regăsită în piatra filosofală, el speră să obțină o astralizare a purității. Cum să nu vină toate materiile pure din lume să hrănească germenele pur, de vreme ce aurul solar vine să hrănească aurul care germinează în filonul cel mai ascuns?

Trăind cu sinceritate aceste imagini pe care un spirit pozitiv și experimentat le poate socoti drept gînduri nebunești, ești obligat să le recunoști *coerența*. Ele au tocmai coerența imaginației *materiale*, a unei imaginații care nu se lasă deturnată de imaginile diverse ale formei și ale culorii, ci care visează la substanță, la forțele profunde ale substanței, la virtuțile lumii concrete. Am putea atunci să ne întrebăm ce rămîne din tradiția vechilor cărți sau ce aparține unui mare vis natural dintr-o notație discretă ca aceea a lui Mary Webb (*Povara umbrelor*, trad. fr., p. 182): „Cînd fiecare frunză acoperită de rouă lucește

parcă în înțelegere cu stelele umede, oare nu coboară asupra noastră un calm încă și mai mare decît cel al parfumului florilor?“ Se pare că, la poeți, roua este, material vorbind, un spirit al fineții cosmice, care se află în toate lucrurile:

> ...roua nocturnă înflăcărează pămîntul,
> Zidurile devin ușoare, iar oamenii poroși.
>
> (Pierre Emmanuel, *Păstorul și Regele. Poésie 46*, nr. 35)

II

Intervin de asemenea, bineînțeles, în legătură cu tema picăturilor de rouă, imagini care nu sînt în mod exclusiv aeriene și acvatice. Adeseori circulația vieții universale pe care ne-o imaginăm prin mijlocirea picăturilor de rouă face ca pămîntul și cerul să fie și mai solidare. Pentru un autor din secolului al XVII-lea, spiritele și uleiurile vegetale emană aburi care recad pe pămînt după ce s-au impregnat cu spirit celest „și fertilizează pămîntul sub forma uner picături de rouă grasă“. Această noțiune de rouă grasă este curentă în literatura preștiințifică. Nimic altceva nu o legitimează decît imaginația bogăției nutritive, a alimentului concentrat.

Pe această cale mergîndu-se, mierea este adeseori imaginată ca o rouă solidă, cu toate participările cerului și ale pămîntului.[1] Pentru abatele Rousseau, mierea este o drojdie de bere universală: „Mierea este de această natură pentru că ea nu este decît un spirit universal al aerului... ce este întrupat în roua care cade și rămîne pe flori... de unde Albinele îl culeg... Este un început de amestec al Elementelor superioare cu cele inferioare, al Cerului cu Pămîntul... Și această Ființă, deși alcătuită din Elemente, nu are încă nici o specificare perfectă, pînă cînd nu este însuflețită și fertilizată de anumite semințe. Este, așadar, un

---

[1] E. Gilson, *Études sur le Rôle de la Pensée médievale dans la Formation du Systhème cartésien*, Vrin, 1930, p. 117.

început de întrupare și de coagulare a spiritelor aerului și ale apei care se unesc în ce mai joasă regiune a aerului cu Aburii pămîntului; care îi comunică această primă coagulare onctuoasă, ce slujește drept aliment vegetalelor, și care le dă prima mișcare de fecunditate". Astfel regăsim încă, sub o formă învăluită, aceleași imagini materiale activiste pe urmele cărora mergeam în imaginarea intimă a cristalului. Mierea nu este prada simplă și inertă pe care albina o găsește în adîncul unui caliciu, ci este o substanță care a ajutat la creșterea vegetației, care a urmat elanul vegetal al germenilor în sămînța însăși cînd acesta a fost adus de roua prolifică; dar nu s-a lăsat închis în vegetal, ci a urcat pînă la floare. De aceea nu păstrează încă valori germinative: „Mierea este un spirit universal, nu încă pe deplin determinat ca aparținînd regnului vegetal".

Psihanaliștii sînt adeseori puși în situația de a studia adevărate noduri psihice în care s-au înnodat noțiuni din sfera nutritivă și din sfera germinării. Dacă și-ar îndrepta atenția spre formarea cunoștințelor obiective, ar recunoaște în textele pe care le cităm aceeași confuzie între ceea ce hrănește și ceea ce zămislește. Orice substanță intim visată ne readuce la intimitatea noastră inconștientă. Textul pe care îl cităm nu este o excepție, am putea oferi multe alte specimene care ar lăsa totdeauna aceeași impresie de fizică și de chimie *inconștiente.* Trebuie să mai subliniem necesitatea de a resitua substanțele în natură, pentru a avea toate visele materiale? O anchetă psihologică asupra consistenței mierii luate cu o lingură și întinse pe pîine nu ne va spune nimic despre misterul ei intim; mierea nu va transmite viselor noastre puterea ei cosmică și noi îi vom cunoaște mult prea puțin *valorile sensibile,* dacă nu am știut să le trezim pe acestea prin *valorile imaginare.*

O materie atît de valorizată cum este *mierea* nu este, firește, în farmacopee, o materie indiferentă față de substanțele care-i pot fi asociate. Amestecată cu prafuri vegetale, mierea le suscită puterile. Abatele Rousseau mai spune: „Mierea face cu o plantă medicinală ceea ce ar fi făcut roua în pămînt cu ea, de vreme ce mierea nu este altceva decît o rouă groasă și mai coaptă decît cea care zboară imperceptibil prin văzduh". Mierea nu este așadar doar ceva care îndulcește un lucru amar; ea *conferă puteri și mai mari* medicamentului cu care este asociată. Puteam de altfel fi siguri că imaginația pe de-a-ntregul supusă domniei

valorilor substanțiale va realiza un fel de *exaltare reciprocă* ce va multiplica la nesfîrșit puterile asociate.

Un alt autor scrie[1]: „Mierea este alcătuită din sulf și din rouă. Iată de ce îi spunem nu rășina pămîntului, ci a cerului". Cu sulful, rășina, ardoarea mierii ar trebui trăită prin deplina participare a focului, ca și cum mierea ar fi făcută dintr-un aur strivit. Pentru mulți visători de substanțe, mierea este într-adevăr o rouă solară, o rouă de aur viu. Astfel, treptat, se aglomerează toate valorile. Imaginația materială nu sfîrșește niciodată să adune noi puteri asupra substanțelor pe care le-a ales.

Dar în timpul nostru de gîndire rațională, noi nu știm să apreciem importanța tuturor acestor sinteze, îndepărtîndu-ne de orice reverie cosmică. Vrem să ne resituăm „în lume", dar am scos „din lume" substanțele. Totuși, cîteva reverii solitare în fața frumoaselor substanțe ale universului – reverii pe care nu le mărturisim și despre care nu scriem – ne înclină spre asemenea participări. Am regăsi toate aceste sinteze, dacă am aduce un sincer și poetic omagiu „fructelor pămîntului".

III

Cea mai comună imagine prin care poeții vorbesc despre frumusețile picăturii de rouă este cea a *perlei*. Nu ne propunem aici să acumulăm exemple privitoare la această metaforă banală. Vrem să mergem pe dată pînă în adîncul visului și să vedem cum s-a putut crea legenda perlelor produse de roua cerului.

---

[1] Dacă ne-am propune să studiem toate valorile tradiționale ale substanțelor, ar trebui să ne amintim în legătură cu mierea o imensă literatură mitologică. Numeroase informații pot fi găsite într-un articol al lui USENER, *Milch und Honing* (*Hermès*, LVII, 1903), despre folosirea liturgică a mierii. Franz CUMONT, care dă această referință (*Les Mystères de Mithra*, p. 132), arată el însuși acțiunea purificatoare a mierii în inițieri. În întreaga alchimie, mierea este simbolul coacerii celei mai răbdătoare, celei mai lente, celei mai profunde. Se pare că îndelungata căutare a mierii de către albină este gîndită substanțial, ca și cum toate florile s-ar coace și s-ar *supracoace* într-un *suprarealism* al substanței. Astfel, mierea devine aproape o substanță a timpului. Mierea este timpul.

Această legendă ciudată poate fi foarte des întîlnită în cărțile de alchimie. Iată cîteva exemple.

„Toți bunii autori ne-au lăsat scris că perlele se fac și se alcătuiesc din rouă; mamele-perle în cochiliile lor, care sînt minele unde aceste pietre prețioase se formează și se zămislesc, iau în zorii zilei roua, cînd această divină licoare cade din cer, și urcă la suprafața apei, iar acolo își deschid cochiliile, ca să lase să intre acea rouă, care le umple și le fertilizează cu substanța ei pură; apoi, ele se închid și se duc în sălașul lor din adîncul mării, unde, datorită căldurii lor naturale, această rouă este coaptă și digerată, și prin măiestria lor naturală formată și făcută perlă, care se agață pe marginile cochiliei lor."

René François spune în același fel: „Sideful este fertilizat de ceruri, și nu trăiește decît din Nectarul celest, pentru a zămisli perla argintie, sau pală, sau gălbuie, după cum o luminează Soarele și după cît de pură este roua. Primind așadar roua în cochilia deschisă, ea formează mici grăunțe care se solidifică, se întăresc și îngheață, treptat natura șlefuindu-le cu ajutorul razelor soarelui – sînt perlele orientale. Dacă picăturile de rouă sînt mari, perlele sînt și ele mai mari, dacă tună, cochilia se cufundă în apă, și după cum e tunetul se nasc și avortonii de perle cocoșate, plate, răsucite sau goale ca niște bășici".

S-ar părea că fiecare autor completează legenda cu un nou detaliu, cu un nou vis material. Unul insistă asupra acțiunii lente a „mamei-perle". Oricît de pură ar fi substanța picăturilor de rouă, mama-perlă aruncă din ea părțile „excremențiale". Uitînd că primul sălaș al picăturilor de rouă a fost cochilia acest autor spune acum că aceasta este alcătuită din părțile excremențiale sudate între ele. Avem aici de-a face cu o inversiune caracteristică viselor: cochilia face perla; perla face cochilia. Suprafața aspră și suprafața șlefuită sînt aici aproape pentru o dialectică în ambele sensuri. Visul se joacă cu valoarea și cu antivaloarea.

Un alt autor, reluînd tot aceeași temă, insistă asupra formării încete. Marea Neagră[1] „hrănește cochiliile care urcă și se deschid la suprafață, unde primesc ploaia venită din cer; apoi se cufundă și elaborează picăturile de ploaie timp de o sută de ani... Perlele mai vechi put ca stîrvurile... Nu trebuie să se

---

[1] LANGLOIS, *loc. cit.*, vol. III, p. 27.

creadă că orice ploaie se transformă în perle, ci numai cea care cade în anumite zile și sub semnul anumitor astre". Și regăsim astfel din nou gîndirea determinării astrologice. Pentru visătorii sensibili la cosmicitate, cea mai mică Perlă, marcată de perfecțiunea ei, trebuie să fie formată tocmai în locul potrivit și la timpul potrivit. Și ea trebuie să fie „în Lume".

Bineînțeles, cosmogonia perlei este valabilă și pentru cosmogonia pietrei prețioase, căci pretutindeni domnește aceeași reverie a influențelor. De aceea *Bestiarul lui Philippe de Thaon*, publicat de Langlois[1], vorbește despre o „piatră care este lumina tuturor celorlalte". Ea este astfel principiul tuturor pietrelor prețioase. „Este numită Unio. Ia naștere în insula Tapne, din roua cerului. Aceste pietre fără defect și fără sutură se întredeschid, primesc roua și se închid la loc; ele zămislesc astfel precum niște creaturi vii."

René François spune și el: rubinele nu se nasc în „adîncul pămîntului, ci lacrimile de sînge ale cerului devin pe nisipul Indiilor rubine, adică o rouă privilegiată a cerului".

Astfel, ne-am lăsat încă o dată în voia unor gînduri nebunești, fără să cîntărim măcar ce ține – în cazul acestor autori – de naivitate și ce ține de dorința de a uimi. Dar tocmai cu asemenea imagini trăim în timpuri cînd scriitorul lucrează la limita naivității, forțînd la extrem imaginile, într-un fel sau altul. Iată de ce, în ciuda exceselor, asemenea imagini trebuie să scoată la lumină anumite forțe ale imaginației.

Vom urmări de altfel îndeaproape aceste imagini și vom încerca să surprindem momentul cînd, amortizîndu-se puțin, ele devin metafore.

De exemplu, imaginea perlelor turtite de tunet, imagine care a stîrnit fără îndoială rîsul *sub pana unui vulgarizator alchimist*, își găsește locul în opera sfîntului Francisc de Sales: „Perlele care sînt concepute sau hrănite în vînt și în bubuitul tunetelor nu au decît scoarța perlelor, fiind goale de substanță..." Cititorul va găsi singur contextul moral al acestei imagini. El se va surprinde pe cale de a visa întrucîtva metafore morale. Va înțelege atunci că o imaginație care se angajează în imaginile sale poate să

---

[1] *Ibid.*

capete de la ele o anumită forţă de persuasiune, persuasiune foarte naivă fără îndoială, dar nu lipsită de delicateţe. Pentru a arăta că un suflet viguros şi constant poate „trăi în lume fără să fie stăpînită de vreun duh lumesc“, sfîntul Francisc de Sales scrie într-un alt capitol (p. 4): „Mamele-perle trăiesc în mare fără să ia în ele nici o picătură de apă de mare“. René François scrie în 1657: „Mama-perlă dispreţuieşte farmecele gazdei sale, marea... Ea se însoţeşte cu cerul“. Cele două texte se întrepătrund. Vom putea citi textul lui René François din punct de vedere *moral*, ca pe o lecţie pe care lumea lucrurilor o dă inimii omului, pentru a-i dovedi că şi el trebuie „să se însoţească cu cerul“.

Pe de altă parte, textul sfîntului Francisc de Sales poate fi citit *fizic*, ca pe o dovadă că morala are o realitate fizică.

Fiindcă noi nu mai participăm la realitatea onirică a tuturor acestor imagini, spunem cu uşurinţă că limbajul sfîntului Francisc este „înflorit“. Dar nu ne dăm seama că aceste „flori“ sînt într-un anume sens *naturale*, de vreme ce sînt produse de impulsul unui onirism în acord cu gîndirea conştientă.

Punem însă o surdină vocilor naive ce răsună undeva departe, şi să regăsim în opera unui scriitor modern imaginea perlei născute dintr-o rouă pură; Thomas Hardy, în opera căruia există atîtea scene ale trezirii matinale a universului, scrie: „Ceaţa îşi suspenda minusculele diamante umede de genele lui Tess şi îi punea în păr picături ce semănau cu seminţe de perle“[1]. De unde vin aceste seminţe de perle? A citit oare Thomas Hardy vechi hîrţoage?, care cititor, fidel lecturii lente, dintr-o dată trezit la principiile unei duble lecturi care ar cere să citeşti atît în planul semnificaţiilor, cît şi în planul imaginilor, se va opri aici ca să viseze?

Cît priveşte toate imaginile din belşug răspîndite care spun perlă în loc de lacrimă, perlă în loc de rouă, diamant în loc de apele tremurătoare ale dimineţii – s-a terminat cu ele. Ele închid poarta viselor. Şi nu o mai deschid. Pentru a reda cuvintelor visele lor pierdute, trebuie să ne întoarcem cu naivitate spre lucruri.

---

[1] Thomas HARDY, *Tess d'Urberville*, trad. fr., vol. I, p. 205.

PARTEA A TREIA

CAPITOLUL XII

Psihologia greutății

„Înfățișarea morală a omului seamănă cu înfățișarea sa fizică, aceasta nefiind decît o cădere continuă."

(J.P. RICHTER, *Viața lui Fixlein*, trad. fr., p. 28)

I

În cartea noastră *Aerul și visele*, am prezentat cîteva imagini ale căderii și ale abisului, care țin în mod evident de imaginația terestră. Aceste imagini ne erau atunci necesare pentru înțelegerea dinamicii inverse a zborului. Zburam *împotriva* greutății, atît în lumea viselor cît și în lumea realității. Reciproc, ar trebui acum să evocăm toate imaginile aeriene pentru a aprecia cu adevărat *greutatea psihică* a imaginilor terestre. E cu neputință să faci *psihologia greutății*, psihologia a ceea ce face din noi ființe greoaie, obosite, lente, ființe care cad, fără o referință la psihologia imponderabilității, la nostalgia imponderabilității. Ne vom permite, așadar, să-l trimitem pe cititor la lucrarea noastră precedentă, în care am început studiul imaginației dinamice.

Ne-am înșela totuși dacă ne-am mărgini la o simplă juxtapunere de imagini ale *locului înalt* și ale *locului de jos*. Aceste imagini care ascultă de o geometrie sînt într-un anume sens prea clare. Ele au devenit imagini logice. Trebuie să ne desprindem de simpla lor relativitate pentru a trăi dialectica dinamică a ceea ce merge în sus și a ceea ce merge în jos. Vom înțelege mai bine realismul psihic al acestei dialectici a ascensiunii și a căderii, dacă citim, cu sufletul plin de vise, aceste note ale lui Leonardo da Vinci: „Imponderabilitatea dă naștere greutății, și reciproc plătind pe dată favoarea de a fi create, ele își sporesc forța pe măsură ce își sporesc viața, și au cu atît mai multă viață cu cît se mișcă mai mult. Ele se distrug totodată una pe cealaltă în aceeași clipă, în comuna vendetă a morții lor. Căci astfel dovada este făcută: imponderabilitatea nu este creată decît dacă este în conjuncție cu greutatea, iar greutatea nu se produce decît dacă se prelungește în imponderabilitate"[1].

---

[1] Leonardo da VINCI, *Carnets*, trad. fr., vol. I, p. 45.

Am putea să facem un comentariu științific al acestui pasaj obscur, comentariu care ar arăta cum, situat de istorie între Aristotel și Galileu, savantul italian își reprezintă căderea corpurilor grele într-o atmosferă activă concepută ca un mediu plin. Dar această clarificare sub raportul ideilor nu ne-ar apropia de focarul convingerilor unde știința precursorului este încă visată. Pentru a merge pînă în însuși focarul convingerilor primordiale, trebuie să ne așezăm chiar în centrul imaginilor. Nucleul greutății noastre sau viața florală a imponderabilității noastre se formează într-un fel de nebuloasă psihică. Simțim cum devenim grei sau ușori în „vendeta“ deciziilor contrarii. Cuprinși de vertij, simțim că am fi putut *urca*. Mii de impresii fac ca *greutatea noastră psihică* – care este cu adevărat o *greutate imaginară* – să varieze. Dacă am putea începe un studiu minuțios al experiențelor noastre onirice, am putea curînd măsura extrema sensibilitate ponderală a impresiilor noastre. Poate că am putea să ne educăm pentru a combate starea noastră greoaie, pentru a ne vindeca de ea. O pedagogie a greutății ar dubla atunci o psihologie a greutății fizice. Cîtă voință de înălțime există în aceste două versuri de Esenin (Rais, *Antologia poeziei ruse*):

Nu mai vreau un cer fără scară,
Nu mai vreau să cadă zăpada.

Verticalitatea este o dimensiune umană atît de sensibilă, încît ea permite uneori să destindem o imagine și să-i dăm, în ambele sensuri, în sus și în jos, o întindere considerabilă. Orice visător care iubește verticalitatea își va fuma țigara visînd altminteri, dacă va medita la dubla mișcare a acestei imagini luate din frumoasa carte a lui Ribemont-Dessaignes, *Ecce Homo:*

Bătu din aripi, își aprinse o țigară,
Și fumul urcă spre cer,
Și scrumul căzu pe picioarele infernului.

II

Imagini foarte trecătoare, foarte puțin insistente pot uneori să ne dea un fel de conștiință a vertijului, să reanime în noi un vertij adormit, engramă profundă a inconștientului. Într-adevăr, nu

arareori o viață întreagă a fost marcată de vertijul unei singure zile.

Pentru a lega problema noastră de un caz precis, vom veni cu un document personal.

Una dintre marile nenorociri ale vieții mele inconștiente este aceea de a fi urcat pînă în turnul cel mai înalt al catedralei din Strasburg. Aveam douăzeci de ani. Pînă atunci, nu văzusem decît modestele clopotnițe din satele din Champagne. De multe ori profitasem de faptul că o poartă era deschisă, pentru a mă urca în turnul clopotniței, trăind fără teamă într-o lume de scări și scărițe. Am petrecut lîngă acoperișul ce ocrotea clopotele nenumărate ore, privind frumosul rîu, dealurile, colinele. Vederea ce dă spre dealul pe care îl numim la Bar-sur-Aube, muntele Sainte-Germaine dă naștere unei lumi circulare bine închise, al cărei centru este clopotnița. Ce decor pentru a visa aici imperialismul subiectului exercitat asupra spectacolului contemplat! Dar, la Strasbourg, ascensiunea este *brusc inumană*. Urmîndu-și ghidul pe scara de piatră, vizitatorul este străjuit mai întîi, pe mîna dreaptă, de finele colonete, dar *dintr-o dată,* foarte aproape de vîrf, această rețea ajurată de coloane se oprește. Atunci la dreapta este vidul, marele vid de deasupra acoperișurilor. Scara cotește atît de repede, încît vizitatorul este cu totul singur, departe de ghid. Atunci viața depinde de mîna care se ține de rampă...

Să urci și să cobori, de două ori să ai parte de cîteva minute de vertij absolut, și psihismul tău rămîne marcat pentru toată viața...

Niciodată nu voi mai putea iubi muntele și turnurile! În mine există engrama unei căderi imense. Cînd această amintire revine, cînd această imagine retrăiește în nopțile mele, în înseși reveriile mele în stare de trezie, un rău ce nu poate fi definit coboară pînă în ființa mea profundă. Scriind această pagină, am suferit, recopiind-o sufăr ca de o aventură nouă, reală. Nu demult, citind o carte în care nu mă așteptam să-mi regăsesc propria poveste, amintirea aceasta m-a împiedicat să-mi continuu lectura. Transcriu acest pasaj: „Cei mai mulți străini se opresc la platformă, dar fanaticii, oamenii ce rezistă la greu și cei sprinteni pătrund pînă mai sus, în cele patru turnulețe ce duc la baza acestei piramide octoedrice, foarte îndrăzneață, imponderabilă parcă, piramidă care constituie turnul cel mai înalt. Voi care nu sînteți încă prea grași și nu vă temeți că veți ameți, voi puteți încă să urcați, dincolo de turnulețe, cele opt scări cotite

care se cațără în cele opt colțuri, pînă la turnul cel mai înalt. Goethe a făcut de mai multe ori această ascensiune, tocmai pentru a se căli împotriva vertijului. Și-a gravat numele pe piatra turnulețelor…"[1] Nu înțeleg arhitectura descrisă de Depping, ea nu-mi evocă nimic din amintirile mele clare. Sînt pe de-a-ntregul stăpînit de suferința mea. Într-un stil asemănător celui al lui Malebranche, aș spune că o asemenea sensibilitate care îmi tulbură lectura vine dintr-o *imaginație rănită.* Unii psihanaliști vor căuta poate să explice o asemenea sensibilitate prin rațiuni morale. Dar nimic nu explică în ochii mei faptul că impresii de vertij atît de numeroase sînt legate tocmai de *acea amintire*, atît de clară, de precisă, atît de net definită, atît de izolată în istoria mea. De îndată ce am coborît iar pe pămînt, mi-a revenit din plin bucuria de a trăi. Am băut vinul de Rin și vinurile de Moselle cu – cred – sentimentul delicat al omagiului pe care îl merită din partea cuiva care s-a născut în provincia Champagne. Dar toate aceste bucurii nu au împiedicat nefericirea psihică să se constituie în mine. Căderea mea imaginară continuă să-mi chinuiască visele. De îndată ce angoasa unui coșmar revine, știu că voi cădea pe acoperișurile din Strasbourg. Și dacă voi muri în patul meu, știu că voi muri în urma acestei căderi imaginare, cu inima strînsă, cu inima sfărîmată. Bolile nu sînt adeseori decît cauze suplimentare. Există imagini mai nocive, mai crude, imagini care nu iartă.

Alexandre Dumas a suferit, se pare, de aceeași nefericire. El scrie în *Memoriile mele* (vol. I, p. 276): la zece ani, „educația mea fizică mergea foarte bine: aruncam pietre precum David, trăgeam cu arcul ca un soldat din insulele Baleare, călăream ca un numid; numai că nu mă urcam nici în copaci și nici în clopotnițe. Am călătorit mult; fie în Alpi, fie în Sicilia, fie în Calabria, fie în Spania, fie în Africa, am trecut prin multe întîmplări grele; dar am trecut prin ele pentru că așa trebuia. Numai eu știu acum cît am suferit înfruntîndu-le. Această spaimă nervoasă, și deci de nevindecat, este atît de mare încît, dacă aș fi lăsat să aleg, aș prefera să mă bat în duel decît să urc pe vîrful coloanei din piața Vendôme. Am urcat într-o bună zi, împreună cu Hugo, în turnurile catedralei Notre-Dame; numai eu știu cum am asudat și am tremurat de frică". În ciuda enumerării atîtor isprăvi curajoase, care alcătuiesc tot atîtea învelișuri pe

[1] Guillaume Depping, *Merveilles de la Force et de l'Adresse*, Paris, 1871, p. 167.

care un psihanalist le va da la o parte cu ușurință, simțim că acea „spaimă nervosă" desemnează un psihism neobișnuit de sensibilizat de engrama unei căderi imaginate. Cu cîteva pagini mai înainte (p. 273), Alexandre Dumas făcuse unele confidențe care trebuie să ne ajute să găsim în prima copilărie urmele unei tulburări atît de persistente: „Ca și natura, aveam oroare de vid. De îndată ce mă simțeam suspendat la o anumită distanță de pămînt, eram precum Anteu, amețeam, îmi pierdeam cu desăvîrșire puterile. Nu îndrăzneam să cobor singur o scară cu trepte ceva mai abrupte..."

În autobiografia sa foarte circumstanțiată, Henrich Steffens consacră numeroase pagini de o neobișnuită profunzime aceluiași gen de impresii. Pentru el, vertijul este o bruscă singurătate. De îndată ce pune stăpînire pe o ființă, nici un sprijin nu o mai poate salva, nici o mînă întinsă într-ajutor nu o mai poate ține din cădere. Nefericitul, lovit de un vertij luat în sensul lui prim, este *singur* pînă în adîncul ființei sale. Este o cădere vie. Această cădere deschide în propria-i ființă adevărate abisuri: *Ein solcher Mensch wird in den dunklen Abgrund seines eigenen Daseins... hinweggezogen*[1]. E vorba e o ruinare a ființei, de o ruinare a lui *Dasein* concepută atît de fizic pe cît este cu putință, înainte de metafore așa cum sînt elaborate de filosofia lui Kierkegaard.

Asemenea impresii l-au întovărășit pe Steffens întreaga lui viață. El ne spune tocmai că au devenit părți integrante ale viselor sale și raportează orice vertij fizic tot la această impresie de bruscă și totală singurătate: „Vertijul îmi deschidea întunecatele adîncuri ale singurătății sufletului părăsit".

Fie și numai presentimentul că vei visa cum cazi îți ucide somnul. Într-una dintre nuvelele sale (*Pe Oceanul aerian. Cărări către invizibil*, trad. fr., p. 178), Remizov scrie: „De multe ori, în clipa cînd adorm, îmi închipui fără voia mea că mă cațăr pe o cornișă, la foarte mare înălțime, și simt cu spaimă că nu pot să mă mai gîndesc la somn". În zilele rele ale vieții mele am resimțit somnul ca pe o cădere. Există nopți cînd destinul omului este să cadă. Un vertij obscur îl cuprinde, legat de o idee atît de clară!

Trăim vreme îndelungată cu cuvinte uzate. Numai citindu-l pe Henrich Steffens, am trăit dintr-o dată toate puterile, toate

[1] Henrich STEFFENS, *Was ich erlebte*, Breslau, 1840, 10 vol., vol. I, p. 334 și urm.

gîndurile ascunse care moţăie în vechiul cuvînt francez: *le garde-fou* (rampa). *Le garde-fou* ne apără de cea mai elementară nebunie, de cea mai obişnuită nebunie, cea care ne poate stăpîni pe toţi cînd ne aflăm deasupra unei punţi, a unei scări. Alexandre Dumas este cuprins din nou de această nebunie în balconul apartamentului său, la etajul doi. Dar, pentru a da întregul lor înţeles acestor engrame ale căderii care se pot înscrie în inconştientul cel mai îndepărtat, să ne amintim o precauţie recomandată de doamna Montessori cu privire la îngrijirile ce trebuie aduse noului-născut. În cartea sa *Copilul* (trad. fr., p. 20), ea scrie: „Am văzut un nou-născut care, abia salvat de la asfixie, a fost cufundat într-o cadă aşezată pe jos; şi, în timp ce era repede coborît ca să fie cufundat în apă, el a închis ochii şi a tresărit, întinzîndu-şi mîinile şi picioarele, asemenea cuiva care simte cum cade. Şi a fost prima lui experienţă care l-a făcut să afle ce e frica".

„Bunul-simţ", care nu este neapărat „simţul psihologic", va rămîne neîncrezător. Bunul-simţ are nevoie de raţionalizări vizibile. El crede cu uşurinţă că o cădere nu lasă urme psihologice într-un suflet de copil decît dacă lasă o cicatrice pe fruntea copilului. Dar cum să nu vedem că urmările fizice sînt foarte puţin lucru atunci cînd cauza este într-un anume sens simţită primitiv, ca o subită mişcare lăuntrică niciodată trăită pînă atunci? Maria Montessori compară îngrijirile ce i se aduc tinerei lehuze şi neglijenţa cu care este tratat copilul (p. 22): „Copilul este luat din leagăn şi pus din nou acolo după ce a fost ridicat pînă la nivelul umărului adultului care trebuie să-l transporte; şi apoi din nou este coborît pentru a fi pus pe pat, lîngă mama sa, şi aceasta corespunde unei stări care pentru ea ar fi obligaţia de a urca şi de a coborî cu un ascensor care şi-ar fi pierdut orice control". Iar autoarea ar dori mişcări lente şi înclinate. Atunci nici o diagramă a vertijului nu s-ar mai înscrie în acea viaţă încă adormită, dar sensibilă.

Între o cădere imaginară precum căderea noastră strasburgheză şi o „cădere" atît de slabă, atît de îndepărtată de orice consecinţe aparente ca aceea a bebeluşului examinat de Maria Montessori, vom găsi fără nici o greutate multe stări intermediare, multe variante. Printre aceste căderi intermediare, vom situa în mod special „căderile literare", abisurile citite, toate fiind căderi virtuale care ne învaţă nefericirea, care ne modelează inconştientul la întîmplare, în funcţie de lecturile noastre, ajungînd să dea naştere acelui masochism dinamic exprimat de

Goethe: „Adevărata voluptate nu apare decît acolo unde începe vertijul"[1].

Toate aceste experiențe virtuale au o trăsătură comună: căderea creează aici spațiul, căderea adîncește abisul. Pentru o cădere imaginară profundă nu este nevoie de un spațiu imens. Adeseori este de ajuns o imagine dinamică ușoară și discretă pentru a plasa întreaga ființă în situație de cădere, altfel spus această imagine dinamică blîndă își are deja virtutea fulgerătoare, cu condiția să fie trăită în stare născîndă, în clipa cînd se înscrie în psihismul nostru. Uneori, în cîteva cuvinte, un mare scriitor știe să transmită acest hipnotism al vertijului. Am arătat în *Aerul și visele* cu cîtă artă un poet ca Edgar Poe a folosit asemenea imagini dinamice. El a înțeles din instinct că vertijul literar trebuia să înceapă prin cea mai ușoară flexionare, dar că această flexionare trebuia să fie într-un fel intimă, ontică, precum o sincopă. O cădere literară prea circumstanțiată, un abis prea încărcat cu imagini *trezesc interese divergente*, iar aceste interese îl ațîță pe cititorul căruia s-ar vrea a i se sugera imaginile ștergerii ontice. O cădere literară prea încărcată cu imagini ne face să pierdem dinamica abisală pe care trebuie să o distingem de o geografie a profunzimilor. Într-adevăr, a explora abisul, a merge cu lampa minerului în subterane pentru a înfrunta monștrii ce se află acolo înseamnă a trăi o teamă discursivă. Coșmarele căderii sînt, dimpotrivă, *simple și teribile.* Orice cădere înspăimîntătoare este o primă spaimă, spaimă al cărei singur destin este acela de a fi *crescîndă*. Poemul dramatic al căderii trebuie să fie, în toate versurile sale, un început și o accelerare. Este o *devenire* a nefericirii, dar nu în mod necesar o *acumulare* de nefericiri.

Uneori un scriitor va da impresia de cădere în adîncuri șlefuind o imagine anexă. El va executa o „variație dinamică" a „temei dinamice" fundamentale. Această impresie de cădere în adîncuri va fi cu atît mai bine comunicată cu cît se va rămîne într-un fel în omogenitatea unei singure impresii. Căderile accidentate, pline de asperități ne trimit prea adeseori în lumea obiectelor. Vom găsi într-o carte de Tieck, *Lowell* (vol. I, p. 351), o pagină care va arăta virtuțile omogenității de impresie. Tieck ne face să trăim căderea la modul auditiv. El știe să redea pura tonalitate sonoră a prăbușirii abisului. Neantul profunzimilor,

[1] Goethe, *Les Années de Voyage de Wilhelm Meister*, trad. fr. Porchat, p. 27.

profunzimea neantizantă sînt atunci auzite într-o voce care se înăbuşă, se pierde, şi care, la o înspăimîntătoare limită, nu se mai întoarce... Căderea fiinţei se termină printr-un sunet care găseşte modalitatea de a fi lugubru şi totodată îndepărtat. Trăindu-şi simpatetic lectura, sufletul nostru este o ureche care ascultă cu atenţie deasupra puţului tăcerii. Această ascultare anxioasă a fiinţei care se pierde este trăită de noi, prin mijlocirea lui Tieck, în *Schmelzen*, în contopirea pierdută. Spaţiul care trăia printr-un sunet se adînceşte, se destinde, apoi se topeşte şi moare. Toate tensiunile abisului cad deodată pentru că o voce sfîrşeşte prin a cădea. A fost de ajuns tăcerea pentru a face un neant. Şi acest neant este neantul de jos. În locul tăcerii fericite care desăvîrşeşte cîntul subţire şi mătăsos al extremelor înălţimi, se aude aici o tăcere globuloasă, rostogolindu-se în gravitatea unei voci muribunde... Dar ar trebui să citim paginile acestea în versiunea germană, pentru a ne bucura de toate beneficiile unei căderi literare corect sonorizate[1].

Impresii atît de uşoare nu ar putea căpăta consistenţă, nu ar putea fi transmise cititorului de către scriitor, dacă nu ar exista în fiecare dintre noi o diagramă a căderii, o instinctivă şi indestructibilă teamă de a cădea. Fără dezastrul intim al vertijelor de neuitat, nu am înţelege unitatea metaforelor celor mai diverse, mai îndepărtate. În fapt, abisurile reale rămîn o excepţie pe bunul nostru pămînt, putem adeseori evita să le vedem, să mergem şi să tremurăm în faţa lor. Dar inconştientul nostru este parcă scobit de un abis imaginar. În noi, orice lucru poate să cadă, orice lucru poate să vină să se aneantizeze în noi.

Aşadar, în ciuda oricărei gramatici, cuvîntul „abis" nu este un nume de obiect, ci un adjectiv psihic care poate fi aplicat unor numeroase experienţe. Nu trebuie să ne mirăm de tensiunea extremă pe care i-a conferit-o Baudelaire (*Fuzee*, p. 43): „Moral, ca şi fizic am avut întotdeauna senzaţia abisului, nu numai a abisului somnului, ci şi a abisului acţiunii, a visului, a amintirii, a dorinţei, a regretului, a remuşcării, a frumosului, a numărului etc.". Abisul cheamă avalanşa. Un regret cheamă o avalanşă de regrete. De îndată ce medităm asupra unui număr, aritmetice mistere se deschid către numărătoarea comună. Marele şi micul îşi au abisul lor. Toate elementele îşi au abisul lor. Focul este un

[1] Cf. Victor HUGO, *La Légende des Siècles*. „Le Titan":

Ciuleşte urechea la zgomotul ce tot mai slab se face,
Se-mbată de cădere şi de-abis, şi coboară.

abis care îl ispitește pe un Empedocle. Pentru un visător, cel mai mic vîrtej de apă este un Maelström. Toate ideile își au abisul lor. Baudelaire este un Pascal multiplicat.

Sînt rari filosofii care au avut atît de limpede ca Franz von Baader intuiția unei căderi intime, a unei căderi înlăuntrul ființei, astfel încît să fie trăită în toată întinderea ei sinonimia dintre căderea fizică și căderea morală. Susini face pe bună dreptate această apropiere (vol. II, p. 307): „Termenul de cădere are, la Baader, un dublu înțeles. În legătură cu un accident pe care-l avusese cînd căzuse într-un șanț și care îi prilejuise o fractură a brațului, filosoful vorbește într-o scrisoare către Schubert, din 22 noiembrie 1815, despre *Nichtgründen*, despre incapacitatea lui de a găsi o temelie, care s-a tradus, în cazul accidentului său, într-un mod fizic. Dar, îi spune el lui Christian Daniel von Meyer cîteva zile mai tîrziu, la 4 decembrie 1815, dacă imposibilitatea de a găsi o temelie (*Nichtgründenkönnen*) este deja din punct de vedere fizic atît de teribilă, cît de mare trebuie să fie spaima căderii în omul lăuntric (*Das Fallen in Herz und Kopf*), căderea în inimă și în cap". Un secol mai tîrziu, psihanaliza va interpreta moral accidentele și pașii greșiți. Dar psihanaliza nu arată atît de profund ca von Baader destinul căderii.

Toate imaginile dinamice pe care le-am acumulat sînt tot atîtea variații ale unei teme dinamice antropologic fundamentală. Sînt imagini care depășesc sistematic experiențele, care conferă o realitate permanentă unor primejdii efemere. Și mai ales ele tind să *dramatizeze* căderea, să facă din ea un *destin*, un tip de *moarte*. Ele traduc ființa noastră menită căderii, ființa noastră-devenind-în-devenirea-căderii. Ele ne fac să cunoaștem *timpul fulgerător*.

Meditînd la imaginile căderii, vom avea o nouă dovadă că imaginația ne dezvăluie propria *noastră* realitate prin depășirea realității.

Vom relua aceste considerații într-o altă lucrare în care vom studia dialectica *lumii excesive* și a *subiectului excitat*.

II

Vom găsi un lung poem al *psihismului descendent* în *Prometeu eliberat* de Shelley (actul II, scena II). Iată două strofe (trad. fr. Louis Cazamian):

„Spre abis, spre abis, coboară, coboară! Prin umbra somnului, prin lupta întunecată dintre Moarte și Viață, prin vălul și bariera lucrurilor care par și care sînt, pînă la înseși treptele tronului celui mai îndepărtat, coboară, coboară!

În timp ce sunetul vine ca un vîrtej și te învăluie, coboară, coboară! Așa cum puiul de ciută atrage cîinele, așa cum norul atrage fulgerul, iar torța fluturele de noapte neputincios; așa cum deznădejdea atrage moartea; așa cum dragostea atrage nefericirea; așa cum timpul le atrage pe amîndouă; așa cum astăzi îl atrage pe mîine; așa cum oțelul ascultă de sufletul pietrei, coboară, coboară!"

În această ultimă strofă, traducătorul a păcătuit prin claritate, păcat atît de des întîlnit în traducerile în franceză; el a rectificat cauzalitatea tulbure care face din textul englezesc un document oniric de neuitat:

While the sound whirls around
Down, down!
As the faon draws the hound,
As the lighting the vapour,
As a weak moth the taper;
Death, despair: love, sorrow;
Time both; to-day, to-morrow
As steal obeys the spirit of the stone
Down, down!

Menținerea cuvîntului *draws* (atrage) între numeroasele subiecte și complemente în ordinea în care subiectele și complementele sînt plasate ar da naștere, fără îndoială, unor descrieri care ar contrazice orice înțelepciune prozaică. Ar trebui, de exemplu, să traducem așa cum vrea topica, de parcă fulgerul ar atrage norii, în timp ce norii există înainte de fulger? Ar trebui să spunem că neputinciosul fluture de noapte atrage, aprinde torța pe care dorește să moară, ca și cum această ființă fragilă și-ar dori abisul flăcării? Un spirit clar, un spirit căruia îi place *poezia semnificantă*, nu se poate hotărî la așa ceva. Și totuși, textul este aici, cu misterul său, cu absurditățile sale gramaticale ce traduc disprețul visului față de ordinea cauzelor și a efectelor. Cititorul are toată libertatea, el poate gîndi, el poate visa. Este obligat la inversiuni, cînd gîndirea este cea care comandă, cînd comandă cine știe ce vis obscur. Moartea acumulează deznădejde peste deznădejde, dar este poate deznădejdea care te face să

dorești moartea, urmînd panta atîtor nefericiri. Dragostea devine greoaie ca nenorocirea; dar timpul atrage dragostea și nenorocirea, în ce ordine? Dar de ce e nevoie de o ordine? Bucuria de a iubi, acest vulcan imens al bucuriei, va fi mîine lavă și cenușă. Este oare un destin sau o contradicție? În cele din urmă, ce importanță mai au numele și obiectele! Strofa nu are decît un verb, verbul căderii; ea nu are decît o mișcare, mișcarea psihismului descendent.

O asemenea strofă este în multe privințe o anomalie în poetica lui Shelley. De exemplu, oțelul care scoate scînteia din piatră nu mai este ființa activă. *El se supune.* Așadar, aici ființa dinamică este cea imobilă. Este o excepție foarte rară în poezia lui Shelley, care vrea totdeauna să trăiască în centrul activității oricărei imagini, în centrul oricărei expansiuni imaginare.

De altfel, de ce să suprimăm libertățile de lectură? De ce să întărim logica, de ce să răsturnăm inversiunile? Se pare că asemenea poeme lasă – cu o preștiință a forțelor inconștientului – o libertate de lectură care permite interpretări multiple. Un cititor care are nevoie de ocrotirea rațiunii și de experiența clară va urma lectura lui Cazamian. Dar există și cititori care vor să se bucure de un anumit vertij, de o anumită noutate a experienței poetice. Shelley a visat pentru fericirea acestor cititori. El a *convertit* poetic anumite propoziții. Această „conversiune" nu este foarte primejdioasă pentru cine vrea un limbaj clar. Gramaticienii pun totul la locul său. Dar prin logica lor, ei pot opri mișcările de flux și de reflux ale vieții inconștiente. Astfel, se pare că stilistica modernă pierde treptat inversiunea simplă. Într-o limbă fără declinări, să începi cu complementul pentru a plasa cît mai departe, cînd totul este spus, cînd totul este acționat, subiectul și poate verbul: iată o meserie pe care nu o mai învățăm. Dar visul cunoaște această meserie, inconștientul este maestru în ea. *Inversiunea stilistică* ne ajută să efectuăm fie inversiuni, fie extraversiuni care pot să anime în mod sănătos inconștienturi încremenite într-o atitudine. Dar pentru asta trebuie să-i poți spune fluturelui: „Fiu al Soarelui, ființă de lumină, cheamă la tine focul acela care arde cu mare flacără; tu în el, el în tine, realizați maternitatea morții, marea dorință a unei întoarceri la fericirile elementare".

III

Psihologia greutății comportă o evidentă dialectică, în funcție de faptul că ființa se supune legilor greutății sau le rezistă. Am început cu studiul imaginilor dinamice ale căderii. Mai prețioase sînt imaginile redresării. În ordinea imaginarului, cu adevărat pozitive sînt imaginile înălțimii. Altfel spus, funcția psihicului uman este o sublimare normală, o sublimare de ordin psihic, de ordin materialmente psihic. Se pare că un adevărat tropism îndeamnă ființa omenească să-și țină capul sus. Sublimarea ideologică nu este, poate, decît o specie particulară a acestei sublimări generale pe de-a-ntregul fizice. Mai simplu spus, psihismul uman se specifică pe sine ca voință de redresare. Greutățile cad, dar noi *vrem* să le ridicăm; și cînd nu putem să le ridicăm, ne *imaginăm* că le ridicăm. Reveriile voinței de redresare sînt unele dintre cele mai dinamizante; ele însuflețesc întregul trup, din creștet și pînă în tălpi.

De altfel, așa cum am mai observat adeseori, reveriile voinței au întotdeauna un complement de obiect și nu vom putea niciodată face psihologia voinței printr-o introspecție a unor forțe intime nefolosite. Folosirea voinței poate fi doar imaginată, obiectul ridicat poate fi doar imaginar, dar imaginile sînt necesare pentru ca virtualitățile sufletului nostru să se distingă și să se dezvolte. Vom vedea pe baza unor imagini particulare noi exemple de raporturi reciproce între voință și imaginație.

Să studiem *imaginile strivirii*. Le vom simți cum se dialectizează prin intervenția unor imagini contrarii, ca și cum *voința de redresare* ar zbura în ajutorul materiei strivite. Dacă izbutim să sensibilizăm această dualitate, vom putea vedea cum se însuflețește ritmanaliza imaginilor contrarii de strivire și de redresare.

E nevoie, de altfel, de foarte puțin pentru ca să trezim în noi impresia de strivire, ceea ce dovedește extrema sensibilitate a imaginației în fața unor imagini atît de valorizate. De exemplu, un plafon jos este de ajuns. Tieck, vizitîndu-l pe Goethe, este frapat de faptul că în casa marelui om sînt plafoane atît de scunde. El simte nevoia să noteze această observație. Este oare sensibil la această contradicție? Simte oare o plăcere nesănătoasă? Inconștientul nostru ne *micșorează* cu atîta ușurință emulii, iar metaforele construiesc din nimic sentimentele de ascunsă dușmănie.

În cripta romanică, Huysmans este în chip firesc sensibil la „bolta tasată parcă de umilință și teamă"[1]. O singură frază pentru a spune o virtute și o emoție, iată puterea de condensare a marilor imagini: În aceste pivnițe masive există ceva din teama de păcat", mai precizează scriitorul (*loc. cit.*, vol. I, p. 8). Am putea acumula numeroase documente pe această temă. Frapant este că o impresie generală păstrează destulă originalitate pentru a fi atît de frecvent notată, atît de divers împodobită cu literatură. Este dovada că ea dezvăluie *o imagine primordială*.

Dar să ne luăm imaginile din natura liniștită și să studiem în primele lor solicitări, apoi în forța lor mai inductivă, impresiile dinamice pe care ni le dau dealul și muntele.

Se pare într-adevăr că, dincolo de participarea la imaginile formei și ale splendorii, există, pentru omul care visează, o participare dinamică. Decorul maiestuos cheamă actorul eroic. Muntele lucrează inconștientul uman prin mijlocirea unor forțe de înălțare. Nemișcat în fața muntelui, visătorul este deja supus mișcării verticale a vîrfurilor. El poate fi transportat din adîncul ființei sale, printr-un elan către vîrfuri, și atunci participă la viața aeriană a muntelui. El poate trăi, dimpotrivă, o senzație cu totul terestră de strivire. Se prosternează cu trupul și cu sufletul în fața unei *maiestăți* a naturii. Dar aceste mișcări lăuntrice extreme au încă multe alte inflexiuni; ele determină multe alte nuanțe psihologice. Aceste nuanțe sînt uneori atît de delicate sau de excepționale, încît nu pot fi exprimate decît de poeți. Să ne adresăm așadar poeților ca să ne reveleze inconștientul muntelui, ca să căpătăm lecțiile, atît de diverse, ale verticalității. Aceste impresii de *verticalitate indusă* merg de la cele mai line solicitări pînă la sfidările cele mai orgolioase, mai nesăbuite.

Dar să dăm mai întîi un exemplu de *induceri* verticale foarte line, foarte fin mobilizate, urmărind, după sfatul unei coline, o unire între cer și pămînt. Elisabeth Barrett Browning visează undeva, într-un loc oarecare din Anglia, avînd în suflet amintirile Italiei pierdute. Ea contemplă:

...unduirile ușoare ale pămîntului
(Ca și cum Dumnezeu ar fi atins, și nu apăsat
Cu degetul, făcînd Anglia) – vîrfuri și temelii
De verdeață – nimic de prisos, nici vîrfuri, nici temelii;

---

[1] HUYSMANS, *La Cathédrale*, ed. Crès, vol. I, p. 85.

Pămînt unduitor; dealuri atît de mici încît cerul
Poate coborî iubitor pe ele, în timp ce lanul de grîu urcă.
(trad. Cazamian)

Să înțelegem cît e de mare această *sensibilitate verticală!* Zeul modelator lucrează mîngîind; toate forțele reliefului se rînduiesc atunci pe măsura delicateții sale; cerul coboară tot atît de lin pe cît de lin urcă lanul de grîu, colina respiră... În ea nimic nu mai apasă asupra pămîntului fericit; prin ea nimic nu se mai avîntă prea departe, prea repede în spațiu. Colina ne-a situat în echilibru între cer și pămînt. Ea ne-a dat, întru totul pe măsura noastră, viața *verticală* de care avem nevoie ca să ne placă să urcăm *încetișor*, să urcăm cu gîndul, fără nici o oboseală reală – fără nici o oboseală imaginară mai ales – panta pe care sînt etajate livezile și lanurile. Întreg sufletul colinelor se află în versurile poetului. Poemul este atunci un test pentru *verticalitatea lină*. El va fi de ajuns pentru a ne revela acum imaginea dinamică atît de caracteristică a peisajelor cu dealuri și drumeaguri. El învață să citim cu sensibilitate poemele verticalității.

IV

Dar să cercetăm un relief *impunător*. Să luăm, de exemplu, un poem în care *Muntele* este dat ca sinonim al unei maiestăți privitoare. *Muntele* lui Verhaeren este astfel o *imagine dinamică*, o imagine care nu are nevoie să fie desenată spre a-și spune ostila greutate:

Acest munte,
Cu umbra-i prosternată
Sub clar de lună în fața sa,
Domnește, infinit, în timpul nopții,
Greoi și tragic, peste cîmpia obosită.
....
Ogrăzile se tem de colosalul mister
Ascuns în munte.

(Verhaeren, *Chipurile vieții. Muntele*, ed.
Mercure de France, p. 309)

„Acest mister colosal", cam naiv în poetica poetului flamand, este misterul unei greutăți imobile. În dezvoltarea ulterioară a poemului lui Verhaeren va interveni o altă temă, care va deplasa interesul nostru în altă direcție. Teama de colosalul mister, printr-o schimbare normală, va suscita o inventivă curiozitate care va căuta în *interiorul* muntelui bogății adormite. Poezia lui Verhaeren, vizînd adeseori o elocință multiplă, amestecă genurile și, prin chiar aceasta, își atenuează efectele. Dar datul prim al poemului ne oferă o imagine destul de netă a unui *munte* care strivește o cîmpie, propagîndu-și această *strivire* asupra unui vast ținut plat care îl înconjoară.

Muntele realizează cu adevărat Cosmosul strivirii. În metafore, el joacă rolul unei striviri absolute, iremediabile; el exprimă superlativul nefericirii apăsătoare și fără leac. Mathô îi spune lui Salammbô (p. 90): „Asupra zilelor mele apăsau parcă munți uriași".

V

Dar acest sentiment al strivirii poate trezi compasiunea activă a visătorului. În reveria lumii contemplate, s-ar părea că un efort de redresare poate veni în ajutor cîmpiei strivite printr-un fel de lege mecanică a egalității dintre acțiune și reacțiune, care are multe aplicări în domeniul oniric. Geograful visător – există și asemenea geografi – se oferă ca un Atlas spre a sprijini muntele. Ce importanță mai are că este luat drept un fanfaron? Contemplînd simpatetic relieful, el participă, cu convingeri de demiurg, la lupta acelor forțe. Pentru a înțelege bine *masa* muntelui, trebuie să visăm că o ridicăm. Muntele își însuflețește eroul. Atlas este un om dinamizat de munte. Pentru noi, *mitul lui Atlas* este un *mit al muntelui.* Pe bună dreptate, Atlas este un erou și totodată un munte. Atlas poartă cerul pe munți scunzi, pe umerii pămîntului. Muntele poate fi și el luat drept o ființă eroică. În *Călătoria la Sparta,* Barrès vede în muntele Taiget „un fel de erou al peisajului". Iar Victor Hugo, în *Legenda secolelor,* vol. I, p. 72, scrie acest vers:

Munții cei mari, muți și sacri hamali.

Vom vedea curînd cum poeții regăsesc, fără ajutorul vreunei erudiții, această mitologie a începuturilor. Să insistăm mai întîi asupra acestei contemplări dinamice, asupra acestei contemplări *activ mitologice* care depășește mitologia de semnificație. A contempla universul cu o imaginație a forțelor materiei înseamnă a reface toate muncile lui Hercule, înseamnă a lupta împotriva tuturor forțelor naturale opresive cu *eforturi omenești*, înseamnă a pune trupul omenesc să acționeze împotriva lumii. Există aici un principiu de efort antropomorfic bine specializat de complementul său de obiect. Un asemenea efort imaginat ne situează la nașterea simbolurilor, pe care nu o explică un animism vag și formal. Nu vom înțelege întreaga valoare de aplicare psihologică a mitologiei, dacă ne mărginim să-i considerăm doar *formal* simbolurile sau dacă mergem prea repede către semnificația lor socială. Trebuie să trăim o stare de mitologie solitară, de mitologie individuală, angajîndu-ne dinamic în mit cu unitatea voinței noastre visătoare.

Astfel, Hercule *văzîndu-l* pe Atlas (este eroul, este muntele?), îl ajută pe Atlas, *devine* Atlas.

Atunci totul devine imens. Indiferent dacă Atlas este cel care își pune pe ceafă întregul cer, sau Hercule, nu avem aici decît încă un exemplu al depășirii obișnuite a imaginilor dinamice. În viața imaginară, ca și în viața reală, destinul forțelor este să meargă prea departe. Sub domnia imaginației, nu ești puternic decît atunci cînd ești atotputernic. Reveriile voinței de putere sînt reverii ale voinței de atotputernicie. Supraomul nu are egali. El este condamnat să trăiască, în toate detaliile, psihologia orgoliului. Chiar cînd nu și-o mărturisește sieși, el este o imagine printre celelalte imagini ale eroilor legendari.

Dar ce stare de bine reprezintă această viață energică din imagini! Această viață energică în imagini este vrednică de zei! Dacă am putea studia muncile lui Hercule în reveriile lor dinamice, ca imagini ale voinței primordiale, am ajunge la un fel de *igienă centrală* care are aproape toate virtuțile *igienei efectuate*. A imagina liric un efort, a dărui unui efort imaginar splendidele imagini legendare, înseamnă a tonifica într-adevăr ființa întreagă, fără a asuma parțialitatea musculară a exercițiilor gimnasticii uzuale.

Imagini care, pentru cei mai mulți cititori, sînt de fapt neînsemnate, le sînt restituite cu toate beneficiile vieții visătoare cînd sînt raportate la primele legende. Astfel, anatomia modernă numește prima vertebră Atlas, pentru că ea poartă capul. Uităm

acum să arătăm motivul astrologic care făcea următoarea observație: capul este „cerul microcosmosului". Odinioară trupul uman comparat cu trupul universului păstra astfel o părticică din marile legende. Să i se ierte această observație legată de un detaliu intim unui filosof care adoră cuvintele și care nu se poate hotărî să le nedreptățească lipsindu-le fie și de cea mai măruntă parte a jocului lor metaforic. Cînd prima vertebră cervicală este omagiată cu numele de Atlas, s-ar părea că și capul se învîrtește mai bine pe pivotul lui.

Uneori mari imagini care se ascund îndărătul unor subînțelesuri prind viață cînd cuvintelor li se restituie toate amintirile. Astfel stau lucrurile și cu această imagine a Planetei-Cap din poemul lui Henri Michaux, cînd i se redă al său „Atlas": „Greutatea Planetei-Cap... apăsînd asupra trupului devenit asemenea unei terase care se dezagregă... Greutatea Planetei-Cap cu masa crescînd întruna și ocupînd o imensă parte din orizont" (*Locuri inexprimabile, Fontaine* nr. 61, p. 354). Iată o pagină care cere o lectură „cervicală"', aducîndu-i vertebrei Atlas omagiul unei clare și bune conștiințe.

Fiecare imagine, adică fiecare act al imaginației, are deci dreptul să-și păstreze, alături de complementul său de obiect, rezidînd în realitate, complementul său de legendă. Vertebra *Atlas* desăvîrșește mișcarea de *verticalitate* a tuturor *vertebrelor*. S-ar părea că vertebra Atlas focalizează rezistența unei ființe care se revoltă împotriva soartei. D'Annunzio scrie despre o eroină din *Forse che si, Forse che no* (trad. fr., p. 392): „Ea nu fusese strivită de furie..., forța ei țîșni dintr-o repulsie sălbatică: vertebrele i se ridicară, un dur nucleu de putere i se formă din nou în suflet". Cît de mare este virtutea cuvintelor cînd sînt desemnate în ordinea umanului, cînd, de exemplu, coloana vertebrală este visată în ținuta dreaptă, în ținuta verticală, ca însăși axa oricărei redresări!

Acest vis nu-l ispitește oare pînă și pe cel mai prudent dintre psihologi? Henri Wallon, în *Evoluția psihologică a copilului*, scrie: „Poate că noțiunea de verticală ca axă stabilă a lucrurilor este în raport cu poziția ridicată a omului, pentru învățarea căreia face atîtea eforturi". Într-o asemenea viziune, coloana vertebrală ar fi asemenea firului de plumb trăit în introvertire. Ea ar fi referința trăită la orice psihologie a redresării, călăuza activă care ne învață să învingem lăuntric greutatea.

Dacă îl apropiem pe Schelling de Wallon, vom căpăta siguranța că acoperim întreg cîmpul posibilului psihologic, începînd

cu gîndirea care experimentează și pînă la gîndirea care visează. Schelling scrie în *Introducere la filosofia mitologiei* (trad. fr, p. 214): „Numai direcția verticală are o semnificație activă, spirituală; lărgimea pe orizontală este pur pasivă, materială. Semnificația corpului omenesc rezidă mai curînd în înălțime decît în lățime. Mai întîi trebuie să stai drept. Restul nu mai contează prea mult. Să stai drept într-un univers redresat, iată eul proiectîndu-și non-eul într-o metafizică a voinței reprezentate.

Uneori un fel de Atlas implicit arată travaliul cefei. Să ne oprim, de exemplu, asupra acestei succinte sinteze de imagini vizuale și dinamice, notată de Joseph Peyré în fața muntelui Cervin (*Matterhorn*): „Ca să-l vezi, trebuia să-ți dai capul pe spate, să suporți în ceafă greutatea înălțimii lui vertiginoase". În amintirile sale din tinerețe, Rosegger face o observație asemănătoare: din adîncul văii, el vede muntele ca avînd o înălțime atît de mare, încît e cuprins de vertij, „dîndu-și capul pe spate spre a putea privi în sus" (*Tinerețe în pădure*, trad. fr., Paris, 1908, p. 8[1]).

O pagină de José Corti ne oferă de asemenea unirea dureroasă a înaltului cu josul într-o verticalitate care își găsește în *ceafă* centrul tensiunii: „Sosiră curînd la poalele acestui înnebunitor zid vertical și se apropiară de el pînă la a-l atinge. Și acolo, ridicîndu-și ochii spre vîrf, simțiră atracția irezistibilă a fugii sale vertiginioase spre nori. Întîrziară în această fascinantă contemplare, a cărei emoție extremă era atît de învecinată cu angoasa hipnozei: cu ceafa răsturnată pe spate pentru a face să le alunece cît mai paralel cu putință privirile pe suprafața înghețată și lucioasă pe care nimic nu le oprea... Și dintr-o dată cei doi novici avuseră o asemenea impresie, încît și-ar fi putut pune unul altuia, cu inima strînsă, întrebarea nesăbuitului Nietzsche: mai există un înalt, mai există un loc jos? Ar fi gemut sub tragica greutate a masei de granit, dacă nu ar fi fost izbăviți de prodigioasa, neliniștitoarea, îmbătătoarea senzație de a nu mai fi într-un fund de vale, ci pe un vîrf de munte, văzînd dintr-o dată cum se deschid în fața ochilor lor, într-o orbitoare splendoare, abisurile nesfîrșite ale cerului". Nu vom prețui pe deplin asemenea imagini ale verticalității decît dacă le privim în dinamismul lor. Un turn, un zid nu sînt numai linii verticale, ele

---

[1] Cf. Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, p. 23, starea de copleșire la poalele turnului înalt dă „o impresie de nedefinită altitudine".

ne provoacă pentru o luptă a verticalității. Atlas este eroul acestei lupte.

La modul general, dacă am putea aduna imaginile dinamice specificate de mușchi, am avea mijloace de a constitui în fața omului muscular, a microcosmosului muscular, lumea musculară, cosmosul muscular. Anumite figuri ale lumii cheamă acțiunea mușchilor noștri. Anumite spectacole ale universului ne pun, dacă putem îndrăzni să spunem astfel, în *situație dinamică*. Analizele dinamice ar putea fi duse pînă destul de departe, am putea fără îndoială distinge un „Atlas" al cefei și un „Atlas" al șalelor. Toate articulațiile corpului nostru dinamizat și-ar căpăta treptat semizeul.

Astfel, participarea dinamică la viața universală în noi și în afara noastră, oricît de intimă ar fi, ne dă nu numai în fața naturii, dar și în fața *fenomenelor omului*, elementele unei mitologii născînde, ale unei mitologii cotidiene, ale unei mitologii care ar vrea încă să slujească, în afara oricărei gîndiri pedante, ca forță creatoare de metafore esențiale.

Vom înțelege poate mai bine această mitologie psihologic naturală, dacă îi opunem vederile raționalistului erudit, ale mitologului care explică miturile, făcîndu-le să fie „raționale". Cartea lui Louis-Raymond Lefèvre, *Heracles*, ne-ar oferi numeroase exemple de asemenea raționalizări. Iată cum explică el mitul lui Atlas care poartă în spate lumea. Într-o încăpere din locuința lui Atlas, Heracles văzu „un instrument uriaș" (p. 148). El își întreabă gazda „la ce folosește". Gazda, care era un om foarte savant, pașnic și înțelept, îi spuse că îl construise cu propriile sale mîini: era o sferă cerească. Pentru a-l face să o înțeleagă mai bine, petrecură amîndoi o parte din nopți pe terasă contemplînd cerul, cercetînd mersul astrelor, pe care Heracles le regăsea apoi la locul lor pe sferă. Atlas își întovărășea observațiile cu spuse despre armonia care domnește în lucrarea zeilor, stabilea raporturi între această armonie cerească și cea a naturii mai apropiată de oameni, iar cuvintele sale măsurate, vorbele sale pline de înțelepciune și de înțelegere a purtării oamenilor îl încîntau pe Heracles: „Astfel, cînd te vei întoarce printre ai tăi, le vei putea spune că m-ai ajutat să duc lumea în spinare". Iată-l, așadar, pe Heracles tînăr, ucigîndu-și pedagogul fiindcă își pierduse răbdarea ascultînd o lecție de astronomie.[1]

[1] Cf. abatele BANIER, *Explication historique des Tables*, ed. 2, Paris, 1715, vol. III, p. 26. Cf. Franz CUMOND, *Les Mystères de Mythra*, p. 104.

Desigur, faptul de a descrie muncile de Hercule corespunzînd muncii intelectuale ar putea să-i placă unui raționalist. Dar toate la momentul potrivit. În acest caz, poeții sînt cei care „înțeleg". Printr-un singur cuvînt, ei regăsesc acea poezie incoativă care ne spune începutul lumii

Cînd colinele miros încă a Geneză,

cînd colinele sînt propriul lor Atlas, cînd ele se ridică, cînd ele trăiesc precum un umăr de om fericit de fapta sa:

Încît umerii colinelor
Se strîng sub gestul de început
Al acestui spațiu pur care le redă
Uimirii originilor.

(Rilke, *Catrene valaisiene*, p. 70)

Iar Supervielle scrie cu tristețe (1939-1945), *Poeme, Lourdes*, p. 43):

Cît de greu este Pămîntul! De parcă
Fiecare om îi duce povara în spate.
....
Atlas, o, nefericire comună,
Atlas, sîntem copiii tăi.

Dacă erorile psihologice ale mitologilor raționaliști sînt bogate în vorbe, adesea poeților le este dat să spună totul în cîteva cuvinte. Paul Éluard nu are nevoie decît de un singur vers pentru a evoca un Atlas natural printr-o extraordinară condensare:

Stîncă de poveri și de umeri.

(*Nu am regrete. Poezie neîntreruptă,*
Fontaine, decembrie 1945)

Cele două *complemente de mișcări* inverse: strivirea și redresarea funcționează aici cu o admirabilă ușurință; ele au

---

Pentru Ballanche (*Oeuvres*, vol. III, p. 234). „Hercule ridicînd cerul în locul lui Atlas înseamnă apariția unei noi rase, a unei noi dinastii regale, a unei ordini de lucruri noi: este tot o epocă palingenezică."

ritmul forțelor umane exact înscrise chiar în punctul unde vor să combată forțele universului. Un vers ca acesta este pentru cititorul care meditează o binefacere dinamică.

Cînd poetul își dezvoltă imaginea, dăruim poemului adevărata-i viață regăsind germenele acelei imagini. Gustăm mai bine poemul lui Joachiin du Bellay dacă îl ajutăm pe Atlas cu sinceritate:

> Am purtat pe grumaz marele Palat al Zeilor,
> Pentru a-l ajuta pe Atlas, care sub povara cerului
> Își încovoia obosit de moarte marea-i spinare.

Alți poeți, în loc să trăiască efortul lui Atlas atunci cînd ia naștere, se concentrează asupra împlinirii lui năvalnice. Belîi scrie o pagină de tumultuoasă orografie, în care munții se înalță întruna, el trăiește un fel de *peisaj ascendent*, care luptă sub toate formele sale împotriva greutății (*loc. cit.*, p. 48): „Piscurile stîncoase amenințau, țîșneau spre cer; se chemau unele pe altele, compuneau grandioasa polifonie a cosmosului în plină geneză; vertiginoase, verticale, enorme mase se acumulau unele peste celelalte, în abisurile abrupte se construiau ceturile; norii se clătinau și apa cădea cu nemiluita; liniile crestelor alergau repede pînă hăt departe; degetele vîrfurilor se alungeau și îngrămădirile dantelate din azur zămisleau palizi ghețari, iar liniile crestelor se zugrăveau pe cer; relieful lor gesticula și lua diferite atitudini; din aceste imense tronuri, torente năvăleau, înspumate; o voce de tunet mă întovărășea pretutindeni; ore întregi defilau în fața ochilor mei ziduri, brazi, torente și prăpăstii, pietre, cimitire, cătune, poduri; purpura mărăcinișurilor însîngera peisajele, fulgi de abur pătrundeau cu hotărîre prin falii și dispăreau, aburii dansau între soare și apă, biciuindu-mi fața, și norul pe care-l alcătuiau se prăbușea la picioarele mele; printre surpăturile torentului, tumultul spumei se ascundea sub laptele apei liniștite; dar pe deasupra totul fremăta, plîngea, murmura, gemea și, făcîndu-și un drum pe sub stratul lăptos care se subția, se preschimba într-o spumă ușoară precum cea a unui val.

Iată-mă înălțat în mijocul munților...“

Nu am vrut să scurtez acest lung citat, căci numai astfel își poate păstra intactă puterea de a ne dinamiza. Belîi ne prezintă tocmai un astfel de tablou dinamic, descrierea dinamică a unui relief care vrea violență. Și cît de simptomatic este ultimul rînd citat! Toate aceste vîrfuri care se alungesc, tot acest relief care gesticulează și ia diferite atitudini au ca scop să-l „înalțe“ pe

demiurgul literar în mijlocul munților! Cum s-ar putea spune mai bine că Atlas este stăpînul lumii, că el își iubește povara, că el este mîndru de munca lui! O bucurie dinamică străbate textul lui Belîi . El nu trăiește o apocalipsă, ci bucuria violentă a pămîntului.

Astfel, pentru anumite suflete, muntele este un model de energie, un model de „acțiune". Michelet scrie (*Muntele*, p. 356): „Ce caută plictisul lui Obermann în aceste locuri pline de acțiune?" Această *acțiune* a spectacolului imobil spune îndeajuns de bine cît de dinamică este aici contemplația.

De îndată ce ne place să trăim pînă la capăt imaginile poverii, înțelegem că este efectiv cu putință *să-ți placă să porți* poveri, să ridici greutăți, să te realizezi ca Atlas. Pentru un adevărat alpinist, rucsacul este o *plăcere pozitivă*. Copilul revendică onoarea de a-l duce în spate. În *Șarpele cu pene*, D. H. Lawrence scrie (trad. fr., p. 226): „În Mexic, bărbații duc poveri uriașe fără să pară că le găsesc grele. Aproape ai spune că le place să simtă o greutate care le strivește spinarea și căreia îi rezistă". Georges Duhamel spune de asemenea: „Să ducă poveri e o vocație a omului... Acest destin de hamal a fost îndurat cu înverșunare de om timp de secole și de milenii. Deși a dresat animale care să-l ajute în această muncă, el nu renunța la jocul acesta, păstrîndu-și rolul"[1].

Furnica ne interesează în mare parte tocmai pentru că ea poartă poveri. Bestiarele din evul mediu spun întruna că „furnica poartă poveri încă și mai mari, proporțional cu mărimea ei, decît cele purtate de cămilă și de dromader"[2]. Participăm cu atîta însuflețire la munca ei, încît ne facem despre ea o *imagine morală*.

Aceste *imagini morale* intens dinamizate modifică întreaga problemă a moralității muncii, ele modifică pînă și perspectiva asupra ascezei, care devine o asceză activistă. Într-o povestire de o rapiditate netă, Emile Dermenghem (*Cahiers du Sud*, martie 1945) scrie: „Chiar dacă ți-ai așeza pe umeri poveri mai grele decît munții, tot nu ai ajunge la adevăr. Toate aceste munci sînt plăcute sufletului. El găsește în ele satisfacerea orgoliului. Dacă o face din propria-i voință, e mulțumit". Finalitatea utilitară a muncii este, fără îndoială, o formă activă a compensării chinului. Dar voința foarte trează, foarte conștientă, foarte însuflețită de

---

[1] George DUHAMEL, *Chronique des Saisons amères*, p. 137.
[2] LANGLOIS, *loc. cit.*, vol. III, p. 9.

imaginile sale nu are nevoie de îndepărtata și evaziva compensare a utilității pentru a se bucura de propria-i ambivalență. Ceea ce este chinuitor în mod efectiv, dinamic este plăcut. Departe de a fi irațională așa cum o vrea filosofia lui Schopenhauer, voința își raționalizează marile fapte. Ea găsește că e logic să porți în spate munți; ea înțelege natura participînd, cel puțin prin imaginile sale, la munca naturii.

În toate aceste observații putem vedea în acțiune diferite componente ale unui complex inconștient pe care l-am putea numi *complexul lui Atlas.* El reprezintă atașamentul față de forțe spectaculare și – caracteristică foarte particulară – față de forțe enorme inofensive, ba chiar față de forțe care nu cer decît să-ți ajuți semenii. Morarul care este puternic ajunge să-și ducă în spinare măgarul. Vom găsi pe acest drum toate metaforele ușurării, ale unei întrajutorări care ne sfătuiește să purtăm poverile împreună. Dar ajuți pentru că ești puternic, pentru că crezi în puterea ta, pentru că trăiești într-un peisaj al forței. Iată ce observă, în legătură cu Hölderlin, Geneviève Bianquis (Introducere la *Poezii,* ed. Montaigne, p. 24): „Toate fenomenele naturii, de preferință cele mai simple și cele mai mari, slujesc drept tropi sentimentului. La Hölderlin, orice peisaj se transformă într-un mit, într-o totalitate de viață care îl înglobează pe om și îi adresează un apel moral imperios".

Acest moralism al imaginilor, moralism oarecum direct și naiv convingător, ar putea explica multe dintre paginile Teodiceelor. Dar în aceste pagini imaginația are un scop, ea vrea să dovedească, ea vrea să ilustreze dovezi. Noi preferăm să o studiem în texte în care ni se dezvăluie ca o forță elementară a psihismului uman, ca o voință a ființei contemporană cu imaginile.

VI

Pe marginea unui *complex al lui Atlas* putem semnala ciudate reacții care devin o adevărată provocare, un fel de sfidare aruncată Muntelui. În cartea noastră *Apa și visele*, definind Oceanul în sensul unei lumi provocate, am putut izola ceea ce am numit complexul lui Xerxes în amintirea regelui care își punea oamenii să biciuiască marea. În același timp, putem vorbi despre un complex al lui Xerxes care ar provoca muntele, de un

fel de viol al înălțimii, de un sadism al dominării. Am găsi numeroase exemple în povestirile alpiniștilor. Să recitim paginile consacrate de Alexandre Dumas ascensiunii pe Mont-Blanc făcută de Balmat[1], și vom vedea aici că lupta dintre omul de la munte și muntele însuși este o luptă omenească. Trebuie să-ți alegi bine ziua: „Muntele Mont-Blanc, spune faimoasa călăuză, își pusese în acea zi peruca, ceea ce i se întîmplă cînd este prost dispus, și atunci nu trebuie să ai de-a face cu el". Dar a doua zi timpul este, cum se spune, propice: „A venit momentul să ne cățărăm pe mușuroi". Cînd a ajuns pe vîrf, Balmat exclamă: „Sînt «regele muntelui Mont-Blanc», sînt statuia de pe acest imens piedestal". Astfel ia sfîrșit orice ascensiune, ca o voință de a urca pe un piedestal, pe un piedestal cosmic.[2] Ființa se înalță dominînd înălțimea. Așa cum spune Guillaume Granger, Alpii și Apeninii sînt „treptele pe care urcă Titanii".

Un alpinist spune uneori, printr-o singură mărturisire, mai multe componente ale complexului de putere ce se naște în fața Muntelui: „Acești munți culcați jur-împrejurul meu nu-mi mai apăreau, treptat, ca niște dușmani împotriva cărora trebuia să lupt, ca niște femei pe care să le calci în picioare sau ca niște trofee ce trebuiau cucerite, spre a-mi da mie însumi și celorlalți o dovadă a propriei mele valori". Rareori se întîmplă să spunem despre noi înșine atît de multe lucruri în atît de puține rînduri (Samivel, *Opera piscurilor*, p. 16).

Un critic literar englez, Geoffrey Winthrop Young, notează în acești termeni sinteza dinamică dintre alpinist și Alpi, dintre om și munți „atrăgători și totodată dușmănoși": „Vedem fulgerînd parcă în fața noastră un munte de silex și un Whymper de oțel care se ciocnesc întruna; totul este luminat de focul de artificii al primejdioaselor scîntei ce rezultă din acea înfruntare". S-ar putea părea că este vorba de un fenomen comun omului și muntelui.

Dacă dinamismul luptei diminuează, sensul victoriei începe să somnoleze. Whymper însuși a notat această lipsă de angajare a contemplării de pe creasta munților (*Escalade*, trad. fr., p. 162): „Am constatat descumpănirea pe care o simți adeseori

---

[1] Dumas, *Impressions de Voyage. Suisse*, I, p. 124 și urm.

[2] Ruskin – la drept vorbind, din adîncul văilor – și-a bătut joc de alpinism, semnalînd „nemaipomenita vanitate a englezului modern care face din sine un stilit de o clipă pe vîrful vreunui pisc ascuțit, iar mărturisirea sa întîmplătoare este prilejuită de farmecul stîncilor singuratice" (*La Bible d'Amiens*, trad. Proust, p. 215).

în fața unei vederi pur panoramice. Cea pe care o descoperi de pe vîrful muntelui Mont-Blanc însuși nu e nicidecum satisfăcătoare. De acolo zărești o parte din Europa; nimic nu te domină, plutești peste toate; privirea nu se sprijină pe nimic. Semeni cu omul care a ajuns să-și îndeplinească toate dorințele și care, nemaiavînd a-și dori nimic, nu este pe deplin mulțumit". Această ultimă însemnare, prea abstractă, nu traduce bine diminuarea ființei provocate de un dinamism oprit în loc. Dar ea o semnalează.

Putem de altfel arăta că regula literaturii alpiniste constă în faptul că ea își are „vîrful" într-o puerilă voință de putere. Să cităm un document care poate servi drept prototip multor altora (Émile Javelle, *Amintirile unui alpinist*, p. 254): „Stînca supremă, al cărei vîrf fin l-am spart, spre a-l lua cu mine ca pe o relicvă, nu era decît un mic bloc de granit albicios, cu pete verzi, și mare cît să stea pe el un om în picioare. Fiecare dintre noi își oferă satisfacția copilărească de a urca, rînd pe rînd, spre a-l simți sub picioare, și de a privi jur-împrejur orizontul pentru a se simți ca un rege".

Între munte și cel care urcă pe munte este vorba de un contact sau de un conflict *psihologice*. În *Muntele*, Michelet scrie (p. 19): „Nu mă mir că Saussure, spirit atît de calm, de înțelept, s-a simțit, după ce a urcat pe ghețar, cuprins de mînie. Și eu mă simțeam disprețuit și provocat de aceste enormități sălbatice".

În povestirile despre ascensiuni pe munte abundă figurile de stil. André Roch (*Cuceririle tinereții mele*, pp. 126-127) insuflă viață bătrînului munte: „Este un demon, un ciclop probabil... Pieptul cu mușchi negri și șiroitori ne domină. Cît este de mare, cît este de înspăimîntător, mi-e teamă: dacă ne-ar vedea, s-ar înfuria și cu un bobîrnac, ne-ar trimite pe ghețarul Mont-Blanc".

Această teamă literară se transformă curînd într-o glumă: „bătrînul Dru își face dușul..." „E ca și cum bătrînul Dru ar mînca cireșe și ar scuipa sîmburii fără să-i pese." Am putea umple pagini întregi cu asemenea glume bune pentru Clubul Alpin.

Nu ar trebui de altfel să subestimăm rolul acestor glume. Ele sînt în raport cu imperialismul subiectului care contemplă, dînd o dovadă de dominare. Lumea devine o jucărie *cosmică*. Alexandre Dumas, aflat pe vîrful vulcanului Etna, imaginează tocmai o astfel de jucărie. A povestit ascensiunea ca pe o înșiruire de mari isprăvi. A îndurat un frig de minus șase grade! Catîrca pe care călărea l-a azvîrlit „la zece picioare distanță".

Iată-l „în faţa craterului, adică în faţa unui puţ imens cu o circumferinţă de opt mile". Este timpul să se *joace* cu lumea. „Craterul său nu e decît un fel de crater de protocol, care se mulţumeşte să se joace cu stîncile incandescente mari cît nişte case obişnuite" (A. Dumas, *Speronare*, vol. I, p. 210).

Toate aceste povestiri eroice care se termină cu o glumă arată nevoia omului de a se juca cu valorile, de a devaloriza ceea ce tocmai a fost valorizat. Ludwig Binswanger (*Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Berna, 1947, p. 209) a notat acest obicei de „bagatellisieren" proprie a destinde drama, a însenina printr-un surîs un chip cuprins de nelinişte.

Dar fără să acumulăm exemplele luate din povestirile despre aventuri reale, să dăm, conform metodei noastre preferate, un frumos document literar care poate servi drept prototip pentru un Xerxes al Muntelui. Îl luăm dintr-un roman de D. H. Lawrence, *Bărbatul şi păpuşa* (p. 110).

Iată, aşadar, cum este dispreţuit muntele:

„— Pînă şi munţii vă par afectaţi, nu-i aşa?

— Da. Detest înălţimea lor arogantă. Şi îi detest pe oamenii care îşi dau aere cocoţaţi pe creste şi făcînd pe entuziaştii. Aş vrea să-i silesc să rămînă aici, pe acele creste, şi să-i oblig să înghită gheaţa pînă la indigestie... Detest toate astea, vă spun. Mă simt cuprins de ură![1]

....

— Cred că eşti un pic ţicnit, zise ea pe un un ton impunător, dacă vorbeşti în felul ăsta. Muntele este mult mai mare decît tine.

— Nu, spuse el, nu, nu-i mai mare decît mine!... Munţii sînt mai puţin mari decît mine!

....

— Cred că suferi de megalomanie, spuse ea în concluzie".

Citind asemenea pagini te simţi foarte departe de contemplările calme; s-ar părea că aici cel care contemplă este victima forţelor pe care le evocă. Cînd eroul lui Lawrence devine iar rezonabil, el „este uimit de extraordinara şi sumbra ferocitate" cu care afirmase că „este mai mare decît munţii". Într-adevăr, raţiunea, precum şi imaginea vizuală sînt principii lipsite de forţă cînd un suflet se abandonează însăşi dinamicii imaginaţiei, cînd reveria urmează o dinamică a înălţării. Atunci,

---

[1] Cf. Pierre-Jean JOUVE, *La Scène capitale*, p. 195. „Nu-mi plac munţii. Munţii au aerul că ne fac morală."

sfidarea, orgoliul, triumful contribuie la *contemplarea crudă*, o contemplare care va descoperi gladiatori în spectacolele cele mai neînsuflețite, în cele mai liniștite forțe ale naturii.

O pagină de Henri Michaux poate sta mărturie pentru caracterul direct al literaturii contemporane, care dă la o parte toate imposibilitățile realismului, pentru a găsi realitatea psihică primă. Iată-l atunci, atacînd direct un Xerxes al Muntelui (*Libertatea de acțiune*, p. 29):

Pentru a-i face rău unei fete bătrîne, scrie Michaux, „e de ajuns pînă și cea mai mică mînie, cu condiția ca ea să fie adevărată, dar să surprinzi un munte în fața ta în Alpi, să îndrăznești să-l surprinzi spre a-l scutura cu forță, fie și o singură clipă! Grandioasa plicticoasă ce ți se înălța în față de o lună întreagă! Iată ce-l măsoară pe om, sau mai curînd iată ce-l face nemăsurat.

Dar pentru asta este nevoie de o mînie cu adevărat mînioasă. De o mînie care să cuprindă fiecare celulă (chiar și cea mai infimă părticică neocupată fiind categoric imposibilă), de o mînie ajunsă la limită, care nu ar mai putea nici să dea îndărăt (deși aproape toate mîniile dau îndărăt, chiar dacă se susține contrariul, cînd îmbucătura este peste măsură de mare).

O dată, așadar, mi s-a întîmplat și mie totuși. Oh! în acea clipă nu aveam nimic împotriva acelui munte, doar că îi suportam greu eterna prezență care mă obseda de două luni. Dar am profitat de imensa putere pe care mi-o punea la dispoziție o mînie venită dintr-o lance îndreptată împotriva mîndriei mele. Mînia mea în deplina-i înflorire, ajunsă la culmea ei, a întîlnit muntele acela mare și stingheritor care, ațîțîndu-mi furia, făcînd-o imensă, m-a aruncat, într-o stare de transă și deloc temător, asupra muntelui ca asupra unui bloc masiv care ar fi putut cu adevărat să tremure de frică.

Tremură el oare? Oricum, l-am înșfăcat.
Atac aproape de negîndit, la rece.
E cea mai mare ofensivă a mea pînă acum.

Nici un comentariu raționalist sau realist nu poate fi făcut pe marginea unei asemenea pagini. Ea este esențialmente o pagină a subiectului *care imaginează*. Pentru a aprecia însuflețirea subiectivă, pentru a măsura mînia jignitoare, toate *proiecțiile* mîniei, criticul literar trebuie să plece de la imaginile dinamice ale contemplării provocatoare.

VII

Vom căuta acum imagini ale dominației mai calme. Le găsim adeseori deasupra unui promontoriu în fața mării, deasupra turnului de pază din fața orașului, deasupra muntelui în fața pămîntului infinit. Ele îmbogățesc cu nuanțe multiple psihologia înălțimii. Un studiu asupra imaginilor pămîntului trebuie să considere că aceste imagini sînt luate dintr-un loc înalt. Vom găsi aici un anumit tip de contemplare. S-ar părea că o asemenea contemplare dă proporții grandioase atît spectacolului cît și spectatorului.[1] Ea suscită orgoliul de a vedea totul mare și trezește ideea de imensitate. Să vedem mai întîi ce înseamnă această noțiune de imagine imensă.

Dacă punem imaginile la adevăratul lor loc în activitatea psihică – înainte de gînduri –, nu putem să nu recunoaștem că prima imagine a imensității este o imagine *terestră.* Pămîntul este imens. El este mai mare decît cerul, care nu-i decît un dom, o boltă, un acoperiș. Va fi nevoie de meditații și de gînduri savante pentru a-i dărui Nopții înstelate infinitul, pentru a gîndi cu adevărat, împotriva imaginilor naive, la depărtarea prodigioasă a astrelor. Cum ar putea fi soarele mai mare decît pămîntul cînd visătorul îl vede, în fiecare zori de zi, *ieșind* din pămînt, iar apoi, seara, *intrînd* în munte? Firește, Marea este tot Pămîntul, un Pămînt simplificat și, pentru o meditație cvasielementară, un Pămînt rezumat în atributul său de imensitate. Avem aici un exemplu de mărime absolută, o mărime lipsită de comparație, dar concretă, nemijlocită. Imensitatea este atunci o imagine primordială.

Această noțiune de *imagine imensă* ne permite să înțelegem cum se integrează într-unul și același Pămînt spectacole de o infinită varietate. Nomadul se deplasează, dar el este întotdeauna în *centrul* deșertului, în centrul stepei. În orice parte și-ar întoarce privirile, diversele obiecte ar putea reține atenția noastră, dar o forță de integrare le leagă de un cerc comun care îl are drept centru pe visător. O privire „circulară" înconjoară întreg orizontul. Nimic abstract în această vedere circulară asupra

---

[1] Exprimată de un filosof, ideea își capătă întreaga simplitate și forță. Putem citi în *Histoire du Matérialisme* de F. A. Lange (trad. fr., vol. II, p. 565): „Cînd, dintr-un punct înalt oarecare, contemplăm un peisaj, întreaga noastră ființă este dispusă să-i atribuie frumusețe și perfecțiune".

imensităţii cîmpiei. Privirea panoramică este o realitate psihologică pe care fiecare o va retrăi cu intensitate dacă vrea să-şi dea osteneala să se observe pe sine. Plimbîndu-şi circular privirea asupra orizontului, visătorul ia în posesie întregul pămînt. El *domină* universul, şi vom uita cîteva elemente importante ale psihologiei contemplaţiei, dacă nu studiem această ciudată şi banală *dominaţie*.

În acest prim contact cu imensitatea, se pare că deja *contemplarea* îşi găseşte sensul unei stăpîniri brusce asupra unui univers. În afara oricărei gîndiri filosofice, doar prin forţa repausului în liniştea cîmpiilor, contemplarea instituie ochiul şi totodată lumea, o fiinţă care vede, care se bucură că vede, care găseşte că e *frumos să vezi* – şi în faţa ei un imens spectacol, pămîntul imens, un univers care e *frumos pentru privire*, fie că este infinitul nisipurilor sau infinitul cîmpurilor arate. Iar cel care contemplă astfel îşi atribuie meritul frumoasei vederi. *„Să vezi departe*, iată reveria ţăranului“[1], spune George Sand. Iar Victor Hugo, în cartea sa *Alpii şi Pirineii* (p. 187), arată efectul imensităţii liniştite a unui peisaj asupra sufletului: peisajul contemplat în pacea sa îndepărtată trezeşte în sufletul însuşi, spune el, acel peisaj intim pe care îl numim reverie. În *Omul care rîde*, el mai scrie (vol. I, p. 148): „Marea privită este o reverie“.

Astfel, un fel de onirism panoramic răspunde contemplării peisajului a cărei profunzime şi întindere par să suscite visele nelimitării.

Să nu ne mirăm, aşadar, dacă această contemplare a pămîntului imens trezeşte la cel care contemplă atitudini de Mag. S-a vorbit despre *complexul spectacular* la Victor Hugo. Dar poetul nu face decît să asculte de o lege de creştere reciprocă a forţelor intime şi a forţelor naturale. El reacţionează la un fel de complex Atlas al nelimitării. Charles Baudouin a înţeles corect caracterul *normal* al complexului spectacular la un mare contemplator. El nu a evitat să sublinieze *meschinăria psihologică* ce se ascunde într-o facilă acuzaţie de *poză*. Această *poză* este normală şi frumoasă în faţa spectacolului *impunător* şi splendid. „Anumite fotografii pe care Charles, fiul lui Hugo, sau Vacquerie i le-au făcut lui Victor Hugo la Jersey, în atitudinea sa de „mag“ dialogînd cu infinitul, oricît de teatrale ar fi, nu sînt lipsite de o reală frumuseţe.“ Ciudată frumuseţe a privitorului, pe

---

[1] George SAND, *La Vallée noire*, p. 291.

care o surprindem cu toţii, chiar dacă îi criticăm orgoliul! Dar oare nu e o lipsă de modestie să-l acuzi pe celălalt de orgoliu referindu-te doar la o simplă atitudine? Cum să vedem severitatea lui Meredith faţă de Byron, care îşi oferă luxul, la poalele Alpilor, „să se contemple contemplat de munţii veşnici"[1], cînd marele poet îşi îndeplineşte funcţia de contemplare, făcînd atît de sensibilă dialectica frumuseţii spectacolului şi a frumuseţii celui care îl priveşte?

Un contemplator ca Victor Hugo ştia să aprecieze probabil din instinct faptul că fotografia poate fixa în instantaneele sale clipe atît de metaforice[2]. Să ne bucurăm aşadar că poetul s-a înscris în peisaj. El ne-a arătat astfel *centrul* contemplării şi atitudinea sa *teatrală* ne ajută să *efectuăm* măreţia umană a peisajului natural. Nu din nimic s-au născut metaforele, trebuie să le judecăm în forma lor cea dintîi şi nu în formele lor uzate: dacă vorbim despre teatrul naturii, trebuie ca un actor să vină să joace aici un rol teatral. Atunci totul devine mai măreţ în decor şi în roluri. Orgoliul spectatorului, orgoliul de a vedea, de a *vedea singur*, de a fi Privitorul universal, este un „augmentativ" al frumuseţii, un augmentativ al imensităţii înseşi. O conştiinţă a imensităţii face astfel din scriitorul romantic un erou al contemplării. Prin punerea în scenă, el pune la treabă o imaginaţie a depăşirii. Această imaginaţie va intra, prin depăşire, în comunicare cu pămîntul imens. Ea o va face adeseori cu naivitate şi stîngăcie, urmînd tot felul de clişee dacă este literară, oferind precizări intempestive dacă se crede ştiinţifică. (Şi pentru un caz şi pentru celălalt vom da curînd exemple.) Şi totuşi, în ciuda naivităţilor şi stîngăciilor sale, imaginaţia va găsi uneori cîteva mari imagini simple, imagini atît de naturale încît ele îi emoţionează şi îi entuziasmează – eminentă dialectică! – de fiecare dată pe toţi cei cărora le place să urmeze, fără spirit critic, panta firească a reveriei în faţa unui spectacol al imensităţii. Urmînd asemenea imagini, vom vedea cum şi imaginaţia *se angajează*.

---

1 Citat de GALLAND, *George Meredith*, p. 409.

2 Trebuie să mai notăm oare că ceea ce putem numi *complexul spectacular* a intrat acum în obiceiurile noastre de turişti? Nu se mai concepe o excursie fără fotografii. După cum observă Charles Baudouin, aparatul fotografic înlocuieşte cutia verde a botanistului amator. Dorim să transformăm lumea într-un catalog cu imaginile noastre. Şi ne place să adăugăm imaginea noastră la imaginile care au plăcut ochilor noştri.

Dar nu de oriunde poți vedea departe, și nu poți să iei în stăpînire pămîntul imens fără a avea un punct fix. Trebuie ca poetul care visează pentru noi să ne arate piedestalul său, înălțimea, promontoriul sau pur și simplu *centrul* în care centralizează voința de dominație. Să dăm pe dată un exemplu. În ale sale *Note asupra unei călătorii în Bretania*[1], André Gide descrie „ca pe o emoție încă necunoscută" această luare în posesie *centrală* a peisajului: „Mi se părea că peisajul nu este decît o emanație a mea proiectată, o parte din mine care vibra cu putere – sau mai curînd, cum nu mă simțeam pe mine decît în el, mă trezeam centrul lui, el dormea înainte de venirea mea, inert și virtual, iar eu îl cream pas cu pas, percepîndu-i armoniile; eram însăși conștiința lui. Și înaintam fermecat prin această grădină din visul meu".

Centrii contemplării nu sînt, firește, puncte geometrice. Ei trebuie să aibă într-un fel puterea de a-l fixa pe visător; ei trebuie să-i permită concentrarea reveriei. Astfel, în fața oceanului, visătorului imensității îi place să se așeze în *scaunul de piatră*. Acolo meditează pastorul din *Oamenii mării*, acolo Gilliat își va aștepta moartea, la sfîrșitul acestei mari epopei a injustiției umane. *Stînca* este indispensabilă pentru contemplarea mării. Contemplarea nu este bine fixată pe plajă. Ca să *domini* puterile Oceanului trebuie să te *cuibărești* într-o groapă de pe faleză. Așa vrea dialectica elementară a centrului și a contemplării. Vom nota mai jos această fixație atît de netă într-o pagină în care Maurice de Guérin își spune nevoia de a contempla Oceanul în timp ce stă ascuns într-o grotă adîncă săpată în stîncile de pe mal. Visătorul imensității este atunci un ochi în orbita însăși a stîncii. Vom regăsi *ochiul fix* al grotelor, *ochiul fixat* de imensul spectacol, pe scurt, *ochiul meditativ* al Pămîntului însuși.

Dar vom studia mai îndeaproape raportul dintre această concentrare a reveriei și evadările reveriei panoramice. Vom prezenta imagini ale *dominării* contemplației.

Dintr-un loc care *domină* cîmpia, visătorul poate să primească multe impresii de dominare. Pe locurile înalte ne simțim reconfortați. Cel puțin dominăm șesul, cîmpiile. Cel mai mic deal, pentru cine își ia visele din natură, este *inspirat*.

[1] André GIDE, *Oeuvres complètes*, vol. I, p. 9.

Dintr-un turn înalt, dintr-un donjon, visătorul capătă uneori o *funcție de supraveghetor*. De atît de sus, *păzești* cîmpia, supraveghezi un dușman care ar putea să apară la orizont. Fără îndoială, asemenea reverii poartă mărturia unei culturi istorice puerile. Dar, pe lîngă faptul că nu ne explicăm de ce sînt atît de frecvente, nu le-am putea vedea întregul sens dacă le-am raporta doar la amintiri școlărești. Se pare că există o rațiune mai profundă pentru menținerea acestei imagini de ins care veghează. Ne găsim de altfel totdeauna în fața aceleiași concluzii: pentru ca o imagine atît de sărac valorizată să se păstreze atît de bine, a trebuit ca ea să capete, încă de la apariție, o valoare eminentă. Izolarea deasupra turnului îl consacră pe visător ca privitor și totodată ca ins care veghează. În *Clopotarul*, Georges Rodenbach a notat această *dominare* polivalentă (p. 24). „Nedeslușit, visase de multă vreme această viață de ins care veghează, această viață solitară de paznic de far...“, spune Rodenbach vorbind despre eroul său din înaltul turn. Se simte o oscilare între impresia de șef liniștit și cea de șef protejat. În această reverie pe care o suscită dominarea placidă asupra cîmpiei apare sentimentul că visătorul este protectorul liniștii cîmpiei.

Această *dominare* a peisajului contemplat, această *luare în stăpînire* a peisajului dominat este exprimată foarte limpede în două versuri de W. Cowper:

I am monarch of all I survey;
My right there is none to dispute.

„Sînt monarhul a tot ce contemplu. – Dreptul meu în această privință nu-mi poate fi contestat.“

Iar dacă alt ins care se plimbă vine să se așeze în locul de unde ne place să contemplăm peisajul, ni se pare, cum spune Jean-Paul Sartre, că ni „se fură peisajul“ (*Ființa și Neantul*, p. 311). Ni se fură valorile noastre de originalitate, toate valorile panoramice care sancționează geniul privirii noastre. Ni se fură puterile de pictor potențial, chiar dacă habar nu avem să ținem în mînă un penel, ni se pare că tabloul nostru predilect este plagiat la modul cel mai intim.

Vom putea, așadar, vorbi despre o *contemplare monarhică*. Ea este o lege a imaginației înălțimii, alcătuită prin contemplarea de pe înălțimi. Așa cum spune Melville (*Moby Dick*, trad. fr., p. 398): „Există totdeauna ceva egoist în vîrfurile munților și în turnuri, ca și în toate lucrurile mari și înalte“. După ce am izolat această contemplare monarhică, vedem nenumărate variante ale ei în

opera poeților. Putem atunci cu ușurință să facem din această imagine o temă a psihanalizei. Voința de putere întîmpină cu ingenuitate această imagine.

VIII

Uneori această impresie de dominație se formează foarte repede. Unul dintre orgoliile naive ale omului de la munte este acela de a contempla de pe vîrful muntelui *micimea oamenilor*. Oamenii care merg, departe, pe străzile satului, au devenit niște pigmei. Este o observație, desigur, atît de puțin originală încît scriitorii nu îndrăznesc să se slujească de ea. Totuși, Volney scrie despre munții Libanului: „Atenția fixată de obiecte distincte cercetează cu de-amănuntul stîncile, pădurile, torenții, colinele, satele și orașele. Guști o tainică plăcere văzîndu-le atît de mici după ce le văzuseși atît de mari“[1]. Nici Loti nu disprețuiește această imagine. „Și o ciudată colcăire negricioasă se arată pretutindeni în ierburi; zbuciumul unui nor, ai spune mai întîi, al înălțimilor pe care trece mica noastră caravană; dar sînt nomazi adunați acolo fără de număr, de-a valma cu turmele lor.“[2] Dacă am socoti că notăm astfel o simplă banalitate, am răspunde că ea are o funcție foarte simptomatică în inconștientul scriitorului. Loti revine în altă pagină, după ce tocmai subliniase impresii de facilă dominare. Se află pe asemenea vîrfuri de munți, încît ceilalți oameni nu mai sînt decît insecte și muște (p. 55): „Dominăm totul, spune el, ochii noștri se umplu de imensitate precum cei ai vulturilor care plutesc în văzduh; piepturile noastre se lărgesc pentru a aspira mai mult aer neîntinat... Iarba (în valea îndepărtată), atît de verde, este presărată cu puncte negre, ca și cum un nor de muște ar fi coborît asupra ei: nomazii!“ Cel care contemplă de pe un vîrf de munte este un „vultur“, un mare solitar care respiră „aerul neîntinat“. Cei care sînt văzuți jos în vale, sînt furnici, insecte, muște. Ei „colcăie“. Există oare un *complex de superioritate* mai ușor alimentat? Putem oare să simțim cu mai multă ușurință bucuriile unui orgoliu fără nici o rațiune valabilă, fără nici o valoare?

---

[1] Volney, *Voyage en Égypte et en Syrie*, 1825, vol. I, p. 265.
[2] Loti, *Vers Ispahan*, p. 46.

Dar, independent de orice anchetă psihanalitică cu privire la un scriitor, trebuie să ne dăm seama că imagini ca acestea „imaginează“ ele însele. Avem aici de-a face cu o acțiune normală de „guliverizare“. Ceea ce devine mic ne face mari. Dar această schimbare nu e numai o schimbare de scară, ci toate valorizările încep să lucreze. Vom găsi în cartea lui F. Olivier Brachfeld, *Sentimentele de inferioritate*[1], numeroase observații despre guliverizare. Într-o carte despre imagini nouă nu ne rămînea decît să semnalăm atenția naivă acordată acestor schimbări de scară.[2]

IX

După cum vedem, imaginile greutății și imaginile înălțimii se oferă ca un ax imaginilor celor mai diverse, ca un ax care dă imagini diferite în funcție de sensul parcursului, imagini ale căderii și imagini ale înălțării, imagini ale micimii omenești și imagini ale maiestății contemplării. De îndată ce li se adaugă acestor imagini dinamismul lor inițial, ele se pluralizează și mai mult, ele se diversifică *prin însăși intensitatea lor.* În cartea sa *Schiță a unui sistem al calităților sensibile,* Jean Nogué ajunge la următoarea concluzie (p. 141): „Greutatea a devenit o adevărată dimensiune a lucrurilor“. Este mai ales o dimensiune a imaginilor; sau, pentru a vorbi altminteri, lucrurile imaginate își capătă dimensiunea înălțimii sau dimensiunea greutății prin greutatea pe care le-o acordă imaginația. Imaginația în fața lumii de obiecte ce trebuie reimaginate, însuflețite, se joacă la nesfîrșit de-a zborul, plăcîndu-i să distingă, după capriciul ei, între ce se duce în abis și ce se înalță în cer.

În viața infinită urcăm și ne înălțăm
Sau cădem; orice ființă este propria-i balanță.

(Victor Hugo, *Ce spune gura de umbră*)

Aici antiteza este într-un anume fel dinamică: ceea ce este sus dinamizează ceea ce este jos, ceea ce este jos dinamizează ceea ce este sus. Această reciprocitate în ambele sensuri este simțită de Ribemont-Dessaignes, care scrie în *Ecce Homo:*

---

[1] Édition du Mont-Blanc, Geneva.
[2] Cf. articolului nostru: „Le Monde comme caprice et miniature“, *Recherches philosphiques,* III, 1933.

Dar cine se teme de prăpastie merge în prăpastie și
Prințul Tenebrelor e aici urmărind aventura.
....
Din cer trebuie să cazi, din mormînt trebuie să urci.
Unde se află nivelul omului? O, tenebre, nu este loc pentru om.

De altfel, de îndată ce asociem imaginilor dinamice valori morale, putem descoperi cele mai ciudate intuiții. Putem spune că, pentru Franz von Baader, *pămîntul* a fost creat pentru *a opri* o cădere: cuvîntul *terra* citit invers dă cuvîntul *arret* (oprire). Prin crearea pămîntului, Lucifer a fost „tartarizat", îngerul rebel a fost blocat sub pămînt (cf. Susini, teză, vol. II, p. 309).

Trebuie atunci să conferim sistematic o *greutate imaginară* imaginilor materiale, cercetîndu-le influența asupra imaginației într-o dialectică a copleșirii și a redresării. Vom alcătui astfel corespondențe baudelairiene generalizate care vor juca pentru coerența temelor voinței același rol ca și corespondențele baudelairiene din faimosul sonet pentru coerența temelor sensibilității. E de ajuns să ne gîndim la marele număr și la monotonia imaginilor care visează în jurul *plumbului*, pentru a vedea cum ele pun în corespondență toate elementele unei psihologii a greutății. Alte imagini sînt mai variate, mai puțin absolute, pentru că intervine voința de redresare.

Ne explicăm de ce greutatea este forța fundamentală care l-a făcut în cele din urmă pe Schopenhauer să atribuie materiei înseși o voință. Ea este pentru el *voința primordială*, voința cea mai obtuză și în consecință cea mai puternică. Schopenhauer era atît de încrezător în realismul voinței, încît a neglijat realismul imaginației. Totuși, el a văzut cu o mare perspicacitate cum participăm la acea dialectică a copleșirii și a redresării care caracterizează imaginația greutății. Putem spune că pentru el stîlpul este o ilustrare a *mitului lui Atlas*, și că atunci cînd contemplăm stîlpul sensibilizăm un *complex al lui Atlas*. Atlas este un stîlp al cerului, stîlpul este un Atlas al acoperișului.

Dacă vrem să înțelegem gîndirea mitologică, dacă vrem ca mitologia să-și păstreze valorile de sinteză, ni se pare foarte important să lăsăm imaginile primitive în mobilitatea lor, în valorile lor de schimb. Arbois de Jubainville spune foarte bine (*Primii locuitori ai Europei*, vol. II, p. 25) următoarele: „Atlas, cariatidă însuflețită și masculină, este un dublet al lui χι∞ν coloană". Dar acest dublet este tradus în limbajul realist al coloanei la toți mitologii raționaliști. Acestor istorici li se pare

că imaginea unei bolte cerești sprijinită pe patru coloane este mai *rațională* decît un cer purtat în spate de oameni (cf. Alexandre Krappe, *Geneza miturilor*, trad. fr., p. 265). Sînt amintite atunci eforturile istoricilor geografi care au încercat să găsească locul unde se aflau *Coloanele lui Hercule*. De fapt, psihologia complexă a mitului este mai bine redată dacă dăm toate sensurile noțiunii de *dublet*, dacă acceptăm să suscităm asupra unei singure imagini perspectivele obiective și rezonanțele subiective, dacă acceptăm să mergem pînă în adîncul inconștientului pentru a regăsi aici toate visele „cariatidei masculine". De altfel, de ce să ștergem o componentă a unei imagini primordiale? De fapt, Arbois de Jubainville evocă și el Munții Atlas ca stîlpi ai cerului. Omul, coloana, muntele, iată așadar o *tripletă* care trebuie să ne slujească să evaluăm reveriile cosmogonice privitoare la lucrurile pe care se sprijină bolta cerească. Pe această tripletă trebuie să dispersăm metaforele primitive. Prin ea putem determina mișcarea metaforelor, putem înțelege ce este natural în metafore. Ne place să ne începem cărțile de Istorie a Franței – bizară pedagogie! – spunîndu-le copiilor noștri: „Strămoșii noștri, galii, se temeau de un singur lucru: să nu le cadă Cerul în cap". Aceste *cuvinte* de adulți ce devin oare într-un suflet de copil? Știm că *bolta cerească* este un cuvînt, sîntem înclinați să gîndim că legendele sunt cuvinte. Tripleta om-coloană-munte nu mai este pentru noi decît o corespondență de cuvinte. Dar totul se schimbă dacă unul dintre aceste cuvinte devine un lucru. Dacă putem cu adevărat să ne temem că acoperișul cerului se va prăbuși peste noi, stîlpul care ne ocrotește este un erou.

Spectatorul care se angajează în asemenea imagini participă la munca stîlpului, la suferința, la oboseala sa ori, în alte cazuri, la bărbătescul lui orgoliu. Un scriitor ca Loti simte milă pentru pietrele copleșite de povara pe care o poartă. În *Moartea lui Philae* (p. 264), el trăiește, în fața Tebei egiptene, acest sentiment al efortului și al strivirii pe care îl încearcă stîlpii: „Aceste pietre... spun oboseala de a se copleși unele pe altele prin greutatea lor de mii și mii de ani... Ah! cele de jos, care duc toată greutatea formidabilelor aglomerări!" Dacă am recunoaște că stîlpul nu susține nimic sau că el funcționează purtînd o falsă greutate, toată *maiestatea* unei opere arhitecturale ar deveni derizorie. Monumentele își pot avea și ele cabotinii lor. Trebuie ca „stîlpul cel viu" – căci toți stîlpii sînt vii în corespondențele baudelairiene ale efortului – să-și facă *în mod sincer* munca de redresare: „Bucuria pe care o simțim cînd contemplăm o operă

arhitecturală, spune Schopenhauer, ar fi dintr-o dată și mult micșorată, dacă am descoperi că ea este construită din piatră ponce. Nu am fi mai puțin descumpăniți aflînd că este construită din lemn, în timp ce noi o credeam din piatră". Această descumpănire oprește, într-un anume fel, toate reveriile *voinței de a purta*. Imaginația vede dintr-o dată că forțele sale de redresare imaginată se înșală cu privire la obiectul lor. Ființa noastră intimă devine, prin chiar aceasta, adinamică. Imaginația – indiferent de ceea ce cred psihologii, care o consideră o facultate de a se iluziona – nu vrea să se înșele pe sine asumîndu-și rolul atleților care lucrează cu haltere goale pe dinăuntru.

O dată mai mult, prin această nevoie de sinceritate pe care am putea-o numi aici sinceritatea din lucruri, ni se dezvăluie un fel de angajament total al ființei care imaginează. Ni se va obiecta că atunci ființa întreagă se angajează pentru nimic, pentru o iluzie efemeră. Dar o imagine efemeră adună atîtea valori asupra unei clipe, încît putem spune că ea este clipa primei realizări a unei valori. De aceea, noi nu ezităm să spunem că imaginația este o funcție primă a psihismului uman, o funcție de vîrf, cu condiția, bineînțeles, de a considera imaginația cu toate caracteristicile ei, cu cele trei caracteristici: formală, materială și dinamică. Așa cum spune Leo Frobenius (*Istoria civilizației africane*, trad. fr., p. 21): „O operă nu se naște numai dintr-un *punct de vedere*, ci și dintr-un *joc* de forțe". Ea trebuie, deci, să fie contemplată atît în liniile, cît și în tensiunile sale, în elanurile și în greutatea ei, cu un ochi care ajustează suprafețele și un umăr care poartă pe el volumele, pe scurt, cu toată ființa noastră tonalizată.

X

Am consacrat un întreg capitol din ultima noastră carte metodei psihoterapeutice a lui Robert Desoille. Am arătat că esența acestei metode consta într-o vindecare pentru reveriile dirijate ale psihismelor mai mult sau mai puțin încărcate, mai mult sau mai puțin divizate. Aceste psihisme tulburate au nevoie să fie ușurate de greutatea preocupărilor și totodată unificate printr-o linie de conduită ceva mai liberă, mai dreaptă. Metoda lui Robert Desoille face față acestei duble obligații, oferind

psihismului, din nefericire ajuns în impas, o linie de imagini care, prin acțiunile lor inconștiente joacă rolul de sfaturi de eliberare. De fapt, metoda se întemeiază pe de-a-ntregul pe o *redresare a imaginației.* O imaginație bolnavă, slabă, șovăitoare, blocată poate fi redată eficacității ei salutare prin imagini bine dirijate. Cînd imaginația funcționează, totul funcționează. Întregul psihism își recapătă curajul, viața își regăsește scopurile, pasiunea își regăsește speranța. Prin vis, imaginația avînd acum un viitor de imagini, întreg psihicul uman începe din nou să funcționeze în privința funcțiilor sale omenești cele mai caracteristice: funcțiile relative la viitor, funcțiile care conferă viitorului o cauzalitate psihologică.

Bunul-simț comun aflat în fața unui spirit dereglat tinde în mod invincibil să *demonstreze* falsitatea obiectivă a judecăților perturbate. Metoda lui Desoille – cea mai discretă dintre toate psihanalizele – se mulțumește să-i *arate* bolnavului simple imagini recunoscute printr-o practică îndelungată ca fiind salutare. O asemenea metodă, care opune niște imagini altor imagini, rămîne *în mediul simbolic*; ea respectă anonimatul simbolurilor, ceea ce nu face totdeauna psihanaliza clasică, aceasta ducîndu-se la *semnificația* clară a simbolului, grăbindu-se astfel să demaște formele simbolice. Metoda lui Robert Desoille beneficiază, după părerea noastră, de o adevărată omogenitate simbolică; este cu adevărat o homeopatie mentală. În comparație cu ea, psihanaliza clasică ar corespunde unei alopatii mentale: ea opune unor simboluri concepte subite care arată, limpede ca lumina zilei, originea socială a traumatismelor. Dar psihanaliza clasică, pe de-a-ntregul preocupată de istoricitatea vieții efectiv trăite, uită acea impregnare legendară pe care o aduce cu sine orice psihism uman, acea sensibilitate ce se naște aproape o dată cu simbolurile. Cît de puternice trebuie să fie *simbolurile maternității* pentru ca un copil de vîrstă fragedă să fie atît de traumatizat de o privire aspră, de o privire indiferentă, de un cuvînt aruncat la întîmplare!

XI

Dar nu vrem să reluăm cu totul, în lucrarea de față, expunerea acestei probleme. Ne întoarcem la ea pentru că tehnica lui

Robert Desoille a fost aprofundată în anii care au urmat publicării primei sale cărți: *Explorarea afectivității subconștiente prin metoda visului în stare de veghe* (Paris, 1938), carte care era singura noastră sursă de documentare cînd scriam *Aerul și visele*. În cea de a doua lucrare a lui Desoille: *Visul în stare de veghe în psihoterapie*, tehnica este dublată într-un anume sens. În timp ce în prima carte visele sugerate erau în majoritatea lor *vise de ascensiune* care țineau de psihologia aeriană, noua carte conține și *vise de coborîre*, putîndu-ne ajuta să precizăm anumite puncte ale *psihologiei abisurilor* pe care vrem să o schițăm în prezenta lucrare și lucrarea ce urmează.

Astfel, în metoda completă a visului în stare de veghe, înainte de *visul ascensiunii*, care va propune o *unitate de viitor*, va fi recomandat un vis *al coborîrii*, care va debloca un psihism prea legat de un trecut dureros. Trebuie să ajutăm subiectul să descopere, prin imagini, nodul secret care îi împiedică dezvoltarea.

Pentru aceste vise ale coborîrii, psihologia terestră oferă, firește, cîteva bune linii de imagini. Robert Desoille propune, de exemplu, unui subiect să profite de o fisură pentru a „intra" în stînci, de cel mai mic clivaj pentru a se „strecura" într-un cristal. Subiectul care face acest efort imaginar pentru a intra într-o intimitate a materiei dure descoperă dintr-o dată în propriul său psihism, dar totdeauna sub forma unei imagini, un fel de secreție morală, un chist moral pe care va trebui să-l dizolve, să-l împartă în mai multe entități. Coborînd prin imaginație într-un lucru, subiectul a coborît în el însuși. Dar rezumatul nostru didactic nu redă bine *situația în imagini*, și e nevoie de un anumit număr de ședințe de vis în stare de veghe pentru a experimenta cum poate fi pus un subiect *în situație în imagini*, în *pur mediu simbolic*. Realizăm atunci un fel de sinteză între imaginație și moralitate. Citindu-l pe Desoille, te gîndești la acele „imaginări mărunte de virtuți" despre care sfîntul Francisc de Sales îi vorbea doamnei de Chantal, lăudîndu-le eficacitatea (*Opere complete*, vol. V, p. 462). Nu e vorba de *alegorii* alcătuite ulterior, totdeauna sub semnul artificiului, ci e vorba cu adevărat de *imagini* descoperite de inconștient în inconștient.

Această *intrare* într-o *ființă a pămîntului* cum este un cristal sau o stîncă, e adeseori o etapă înaintea unei coborîri și mai în adîncime, într-o zonă inconștientă mai ascunsă. *Coborînd* destul de adînc în psihism, visul în imagini găsește, printr-un fel de dezvoltare naturală, chiar dedesubtul sedimentelor vieții personale, domeniul arhaic, arhetipurile unei vieți ancestrale; visul

natural face, după cum spune Giraud, din halucinațiile provocate de hașiș, „o expediție subencefalică". În cele din urmă, nu arareori, în visul său de coborîre, subiectul regăsește puterile infernale, îi regăsește pe diavol, pe Pluton, pe Proserpina. Cititorul care nu va fi practicat visul adîncimilor va considera poate că avem aici de-a face cu simple reminiscențe ale educației sau chiar cu urma mitologiilor învățate la școală. De fapt, va fi întotdeauna greu să despărțim *cunoașterea* și *visele*, de vreme ce amîndouă trebuie exprimate în limbajul comun. Dar dacă ne plasăm cu adevărat într-o *situație în imagini*, observăm de fapt existența unor imagini care *își caută numele*; desemnarea efectivă este uneori ezitantă: atunci lucrul există înaintea numelui. Cel care a putut găsi imaginile unor puteri infernale, care alcătuiesc un fel de androgin, adunîndu-i laolaltă pe Pluton și pe Proserpina, are impresia nedeslușită că retrăiește o imagine a profunzimii, o imagine antecedentă mitologiilor învățate la școală, care diferențiază divinitățile Pluton și Proserpina, care îi desemnează pe Pluton și pe Proserpina prin atribute sociale, familiale. Un *complex infernal*, marcat printr-un semn *chtonian*, ante-plutonian, devine sensibil în anumite reverii ale adîncimilor.

Ni s-a părut așadar că *verticalismul* filosofiei lui Desoille își găsește rădăcinile adînci într-o explorare a adîncimilor onirice. Iată cele cinci niveluri prin care se dezvoltă tehnica completă a visului în stare de veghe (îl rugăm pe cititor să citească enumerarea care urmează de jos în sus[1]:

↑
5. Imaginile mistice celeste.
4. Imaginile mitologice superioare.
3. Imaginile inconștientului personal.
2. Imaginile mitologice inferioare.
1. Imaginile mistice infernale.

Dar trebuie să insistăm asupra faptului că aceste diferite niveluri sînt *traversate* fie într-un sens, fie în celălalt, astfel încît „aceste imagini nu sînt independente unele față de celelalte". Am spune că importanța psihică dinamică a imaginilor depinde de denivelările pe care ele le instituie, astfel încît imaginea se prezintă totdeauna ca o descoperire de denivelări, fie ca o înălțare către o existență imponderabilă și mai liberă, fie ca o aprofundare către o ființă mai compactă și mai fixată. O schimbare

---

[1] Cf. Robert DESOILLE, *Le Rêve éveillé en Psychothérapie*, p. 297.

în ființa imaginii este de ajuns pentru a inversa mișcarea. Un subiect care visează o porumbiță își contaminează visul de zbor prin imaginea unui liliac; pe dată el trăiește impresia unui „zbor al căderii". Nu e totdeauna ușor să te menții la un nivel determinat al imaginilor, să trăiești, cum spune Desoille, într-*un stil al imaginilor*, expresie pe care trebuie s-o sublinieze în treacăt un filosof care își propune să studieze imaginile literare.

Fiecare dintre aceste niveluri este o instanță particulară, o instanță interzisă. Desoille amintește că ocultiștii vorbesc de un apărător al pragului. În explorările profunzimilor psihice îi regăsim pe acești apărători ai pragului, pe acești dragoni pe care eroul trebuie să-i învingă. La fiecare denivelare am putea să vedem còpii atenuate ale lor. Toate paradisurile și toate infernurile își au paznicul lor. Toate castelele meditației intime își au zidurile lor de apărare. Dar noi nu mergem des în centrul intimității noastre, nu ne place să coborîm de multe ori în noi înșine, sau cel puțin nu coborîm pînă în tainița cea mai ascunsă. Toți cei care spun că fac asta, de fapt nu o fac. „Igitur coboară scările spiritului uman, se duce pînă în adîncul lucrurilor ca un «absolut» ce este" (Mallarmé).

Nu arareori întîlnim refuzul de a coborî. Un erou al lui Herman Melville spune: „Blestemat fie ceasul cînd l-am citit pe Dante!"[1] Petru, suflet nefericit care pierde treptat iubirea mamei sale într-o rivalitate ce se instaurează cu încetul, refuză să coboare în el însuși, să-l urmeze pe Dante în infernurile desemnate prin patimi, ca orice infern lăuntric. Iar lucrul cel mai surprinzător în terapeutica visului în stare de veghe este că aceia care suferă în profunzimile inconștiente sînt și cei care le explorează cu cea mai mare dificultate. Subiecții normali coboară mai repede pînă la reprezentările mitologice. Desoille spune că trei sau patru ședințe de vis în stare de veghe le sînt de ajuns acestora, în timp ce subiecții mai împovărați au cerut vreo douăsprezece ședințe (Desoille, *loc. cit.*, p. 139).

XI

Una dintre caracteristicile care ne-au frapat cel mai mult în tehnica reveriei către infern, așa cum o practică Robert Desoille

---

[1] Melville, *Pierre*, trad. fr., p. 49.

şi discipolii săi, este uşurinţa cu care visătorul acceptă, în visul său, să fie întovărăşit de cel care vindecă. Există aici, chiar în stilul psihanalizei, un tip de transfer foarte simplu care ni se pare a corespunde unui mare adevăr omenesc. Se pare că psihologia profunzimilor are cu adevărat nevoie de un mentor. Nu putem să ne cunoaştem bine lăuntric pentru că ne ascundem nouă înşine forme deja obscure în mod natural şi care, totuşi, acţionează în noi. Sîntem rău plasaţi pentru a ne cunoaşte propriile secrete; ne poticnim încă de la primele trepte care coboară în infernul nostru. Prima imagine schimonosită este pentru noi un cerber înspăimîntător. Avem nevoie de o călăuză care să ne spună: „Vei vedea lucruri încă şi mai teribile. Nu-ţi fie teamă. Sînt cu tine". E vorba, de fapt, de a ne dezvăţa să ne fie frică, de a ne despărţi de frica noastră lăuntrică, făcută din tentaţiile noastre şi care se înspăimîntă de propriile noastre instincte. Monştrii întîlniţi în cale nu fac decît să exteriorizeze forţele care ne chinuiesc. Ajutîndu-ne să le numim, călăuza ne ajută să le învingem.

În asemenea infernuri am regăsi cu destulă uşurinţă infernurile excremenţiale pe care le-am semnalat în viziunile lui Strindberg în legătură cu noroiul. Desoille obişnuieşte să le ceară subiecţilor săi, înainte de explorările imaginare, să îmbrace în imaginaţie un costum de „scafandru". Acest cuvînt atît de puţin oniric ar trebui să fie, fără îndoială, explicitat oniric. Dar simţim foarte bine că trebuie „să ne punem mănuşi" ca să scotocim în profunzimile inconştientului. Căci aceste profunzimi sînt, în om, acele mlaştini care, aşa cum spune poetul, „poartă mîluri de o mie de ani" (Verhaeren, *Chipurile vieţii*, p. 342).

În rezumat, tehnica visului în stare de veghe este acum o exploatare a tuturor imaginilor verticalei.

E nevoie de linii de imagini pentru a coborî: aceste linii de imagini sînt găsite de visele imaginaţiei subterane.

E nevoie de linii de imagini pentru a urca. Această urcare nu se poate face fără a arunca lestul greşelilor grele, al pedepselor grele. Aceasta se poate face cu ajutorul mînuirii imaginilor dinamice şi materiale ale pămîntului.

E nevoie de linii de imagini pentru a ne desprinde de grijile zilnice, pentru a urca într-o regiune unde putem învăţa fizica seninătăţii. În această ultimă călătorie imaginile aeriene sînt, fireşte, cele mai eficace.

Iar aceasă cugetare a lui Kant este cea mai puternică garanţie a valorii morale şi totodată psihologice a metodei complete a

visului în stare de veghe: „În cunoașterea de sine, doar coborîrea în infern poate să ducă la apoteoză“[1].

XII

Cînd urmărim reveriile ascensiunii în metoda lui Desoille, sîntem frapați de constanța corelărilor luminoase. Am spune că zenitul imaginar uman are o tonalitate azurie și aurie; lumina aurie năpădește cerul albastru de îndată ce visătorul se înalță. Există nenumărate texte poetice care spun asta.

Culorile abisului au fost mai puțin studiate. S-ar părea că *negrul abisului* șterge totul și că în cele din urmă căderea nu are decît o singură culoare: negrul. Acest simbolism simplificat distruge imaginea simbolizantă. Pentru a cerceta viața colorată a imaginilor abisului, ar trebui să căutăm tot ceea ce colorează negrul, ar trebui să studiem, la pictori, tot ceea ce *dă intensitate* culorilor. Dar noi trebuie să rămînem la punctul nostru de vedere de filosof care citește și să ne limităm la documentele literare. Cum să facem atunci să se simtă că tot ceea ce *dă intensitate* culorilor *ne cufundă* și mai mult într-o lume subterană? Cum să trăim tenebrele abisului care, în mod necesar, ne distrug? Există tenebre verzi și tenebre roșii, tenebre ale apei adînci și tenebre ale focului subteran. Atunci negrul final păstrează urmele elementului fundamental. Imaginația își găsește abisul în elementul material care o particularizează. Dar *căderile colorate* au nenumărate nuanțe care îi individualizează pe poeți. Vom da un exemplu foarte special, folosindu-ne de teza doamnei Sophie Bonneau despre *Universul poetic al lui Alexandru Blok*.

Doamna Sophie Bonneau, după ce a studiat psihologia ascesională la Blok, arată revoluția care l-a dus pe poet în lumea răului. Căile răului ne sînt revelate ca tot atîtea lumi sensibile: *Lumile violete* (p. 128). Și doamna Bonneau citează confidențele unui prieten care vorbește despre Blok: „A încercat să-mi spună că ajunsese atunci la o uimitoare, la o foarte importantă cunoaștere lăuntrică: această cunoaștere era legată de impresia primită de la o *culoare violet închis* cu un puternic parfum de violete...

---

[1] Kant, *Élements métaphysiques de la Doctrine de la Vertu*, trad. fr. Barni, 1885, p. 107.

El asocia cu această culoare o nouă eră a propriilor sale cunoașteri... Cu emoție, încerca să-mi spună cît de multe lucruri învățase trăind în această nuanță de un violet închis care mirosea puternic a violete; această nuață îl dusese în chip straniu departe de trecut; și i se deschisese în față o lume imensă precum nici o alta, nouă, atît de întunecată și de violetă... În timp ce Blok, încetișor și cu emoție, îmi vorbea și iar îmi vorbea despre impresia pe care i-o dădea acea culoare de un violet închis, eu mă simțeam din ce în ce mai stingherit, ca și cum în cameră cineva ar fi adus un recipient plin cu cărbuni aprinși. Am simțit mirosul cărbunilor; era mirosul lui Lucifer... Apoi el mi-a citit poemul *Violeta nopții*, pe care nu-l terminase încă"[1].

Pentru a situa unde trebuie acest document, ar trebui să parcurgem preambulurile Lumii violete. Am străbate *lumea mlaștinilor*, „o întindere moartă, noroioasă, ruginie, cu reflexe verzui". Singura imagine a mlaștinii transpune o experiență de viață a lui Blok:

> Mlaștina este orbita adîncă
> A ochiului enorm al pămîntului.
> A plîns atît de multă vreme
> Că ochiul i s-a scurs în lacrimi
> Și s-a acoperit cu firavă iarbă.

Tenebrele verzi ale mlaștinii, adîncindu-se, golindu-se de apele ruginii, vor crea lumea încă și mai cufundată în rău, abisul violet. „Asupra infinitului acestor mlaștini apasă penumbra otrăvită a unei nemișcate culori violete." Această culoare creează „un fel de spațiu nou, un fel de timp nou". Ea este „ca strîngerea unei mîini de plumb". Această lumină violetă, aceste lumi violete „i-au înghițit și pe Lermontov... și pe Gogol". Și Blok spune: „lumile violete s-au prăvălit în inima mea".

Acestei culori cu mînă de plumb și care creează un spațiu și un timp, cum să nu-i conferi dinamica prăpastiei? Ea este un spațiu-timp al prăpastiei-cădere. Mai departe, într-o cădere împlinită, poetul va găsi *negrul*. Atunci „negrul și vidul" sînt inseparabil unite.[2] Căderea a luat sfîrșit. Începe Moartea.

Dijon, mai 1947

---

[1] Guillaume APOLLINAIRE a notat „Insondabilelele violeturi". *Calligrames*, „Les Fenêtres".

[2] S. BONNEAU, *loc. cit.*, p. 248.

INDEXUL NUMELOR CITATE

D

E

F

G

H

I

K

L

M

CUPRINS

ÎN ATENŢIA
librarilor şi vînzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 45101032, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.

Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU

Tehnoredactare computerizată:
MARILENA RÂPĂ



„UNIVERS INFORMATIC"

t u d i i



Critică și istorie literară
Teoria literaturii și teoria criticii
Estetică și teorie literară
Poetică, Retorică, Stilistică
Știința textului și semiotică
Literatură comparată
Sociologia artei și critica sociologică
Critică psihanalitică și arhetipală
Studii asupra imaginarului și fantasticului

Bachelard ne învață o *magie adevărată*. El îmbogățește viitorul, rindu-i o voință de putere *încercată*. În acest fel, legătura între voința de e și voința de cunoaștere devine strînsă și durabilă...
lchimia despre care e vorba aici nu este fundalul *legendar*, secular al ei, ci dinamismul obscur, etern ca și inconștientul căruia i se donează reveria elementară, atunci cînd e tentată să *locuiască o lume*."

Pierre Quillet

973 - 34 - 0535 - 3